

# **A repetição e a música**

## **Um estudo da música como repetição**

**Ana Rita Ribeiro Mateus**

**Dissertação de Mestrado em Filosofia - Estética**

**Janeiro de 2019**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Filosofia – Estética, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria João Mayer Branco.

*Aos meus pais, Ana e Carlos,  
e à minha irmã, Carolina*

## AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria João Branco, o meu primeiro, devido e sentido, agradecimento, por tanto me ter inspirado nas suas aulas, fazendo delas um percurso de introdução à filosofia, sem nunca considerar a minha recém-chegada à disciplina uma limitação. Agradeço-lhe ter-me acompanhado e orientado nesta dissertação, com um propósito de rigor, mas uma abordagem de liberdade, instigando-me sempre a reflectir sem perder de vista o objecto de análise. Estou-lhe igualmente grata pelas referências bibliográficas e pelos esclarecimentos, bem como pela imensa paciência para as minhas deambulações por um âmbito de temas e autores que seria suficiente para uma dissertação de doutoramento!

Ao Professor Doutor João Constâncio, por me entusiasmado sempre que falava de Nietzsche e por me ter dado a conhecer o Yuval Harari.

Ao Professor Doutor Nuno Venturinha, por ter comentado a minha primeira tentativa de trabalho filosófico, de forma tão cuidada e generosa, e por nos ter facilitado um roteiro de entrada a Wittgenstein.

Às minhas amigas de hoje e de sempre, Ana Luísa, Anda, Filipa, Francisca, Guadalupe, Inácia, Luciana, Sílvia e Valia, que eu sei estarem sempre lá para mim, não obstante o número de vezes em que não estive lá para elas neste último ano. Agradeço-lhes o estímulo, o incentivo e, acima de tudo, a amizade. E, claro, a companhia nos concertos, momentos perfeitos de partilha, com elas, a Carolina, o Hugo, o Pedro, o Tiago. *We are the music, while the music lasts.*

Aos meus colegas de mestrado, e também amigos, Ana, Andreia, Joana, Dilar e João, por me terem feito sentir tão integrada num grupo tão interessantemente dissemelhante e me terem mostrado tantas coisas que eu não conhecia.

Aos meus pais, Ana e Carlos, e à minha irmã Carolina, que sempre me apoiaram, não obstante a estranheza de tudo o que faço e porventura mais do que me recuso fazer, sem se queixarem das minhas ausências e da frase “*não posso porque tenho de trabalhar*”.

E finalmente aos músicos que tocavam e cantavam enquanto eu lia e escrevia e me ajudaram a fazer desta dissertação também um trabalho aplicado. Se a vida é boa, como Nietzsche diz, deve-o muito à música, um dos poucos exemplos do que é maior do que a vida. *In you I'm lost*.

# **A repetição e a música**

## **Um estudo da música como repetição**

**Ana Rita Ribeiro Mateus**

### **RESUMO**

Esta dissertação apresenta uma reflexão sobre o que da música pode ser concebido como repetição, a um nível ontológico, formal e ainda de comportamentos. A reflexão é estruturada em dois momentos principais. Num primeiro momento, parte-se da comparação de várias ontologias musicais de particular relevo histórico, nas quais a música foi concebida como um eco do universo, da natureza, da Vontade, como um reflexo de sentimentos humanos ou ainda como uma repetição de si própria — concepções aqui tomadas como sendo variantes da ideia de que a música consiste nalgum tipo de repetição —, para procurar identificar um conjunto de problemas específicos a cada uma dessas concepções. A superação dos mesmos problemas é tentada com recurso ao pensamento de Gilles Deleuze, o qual conduz a uma concepção da música como uma repetição original, uma singularidade sem modelo precedente, que não é, porém, gerada num vazio, mas a partir de um ser humano específico e num determinado contexto e localização, tanto históricos como circunstanciais.

Num segundo momento, procura-se mostrar o modo como a presença da repetição literal de motivos, ritmos ou partes de uma peça musical não significa uma multiplicação estéril de conjuntos iguais de tons e ritmos porque a repetição musical, bem como qualquer outra repetição, não é uma repetição do Mesmo. Em particular, explora-se a ideia de que cada repetição musical, que comporta inevitavelmente diferenças, em particular diferenças interpretativas e o seu distanciamento no tempo, implica uma alteração estrutural da peça musical. Por outro lado, tendo em atenção que os ouvintes da música incorporam a repetição na sua experiência das peças musicais, procura-se ainda demonstrar que o que se repete na experiência musical não é o Mesmo, mas a experimentação em si, na medida em que não há condições acústicas, instrumentos musicais e plateias semelhantes e na medida em que nós próprios não existimos como ouvintes imutáveis. Por último, e com base na análise das razões que levam à repetição na música, seja esta convocada pelo compositor que inclui, nas peças que compõe, partes aparentemente iguais, seja ela solicitada ou esperada pelo ouvinte que busca a repetição da experiência musical, conclui-se que o que o compositor procura obter da repetição literal são frequentemente também os efeitos que os ouvintes sentem na audição de uma peça com repetições internas, bem como o que os leva a buscar experiências repetidas de audição.

**PALAVRAS-CHAVE:** Deleuze, diferença, experimentação, mesmo, música, repetição.

# **Repetition and Music**

## **A study of music as repetition**

**Ana Rita Ribeiro Mateus**

### **ABSTRACT**

This dissertation offers a discussion of what, in music, can be conceived of as repetition, at the levels of ontology, form and also behaviour. It is structured in two main parts. In the first one, it compares several musical ontologies of high historical relevance, in which music was conceived either as an echo of the universe, nature, Will, as a reflection of human feelings or even as a repetition of itself, — which we take as variations of the idea that music is some sort of repetition —, and it identifies a set of problems raised by each one of these conceptions. An attempt to overcome these problems is undertaken by resorting to Gilles Deleuze's thinking, leading to a conception of music as an original repetition, that is to say, as a singularity with no previous model, which is, however, not created in a vacuum, but humanly generated and within a certain context and location, both historical and circumstantial.

The second part tries to show that the presence of literal repetition of motives, rhythms or parts of a piece of music does not correspond to a sterile multiplication of equal sets of tones and rhythms because musical repetition, as any other repetition, is not a repetition of the Same. More precisely, it argues that each musical repetition inevitably contains differences, notably interpretative differences and their distance in time, and that it thus entails a structural change in the piece of music. On the other hand, it takes into consideration the fact that music listeners incorporate repetition into their experience of pieces of music and it claims that what is repeated in musical experience is not the Same, but experimentation itself, given the impossibility of identical acoustic conditions, musical instruments and audiences, as well as of unchanging listeners. Lastly, by drawing on the analysis of the reasons that lead to repetition, both when the composer resorts to repeating apparently similar parts in its pieces of music, and when the listener seeks repetition and expects in its musical experience, it comes to the conclusion that what the composer strives for when resorting to literal repetition often is what listeners feel as an effect in listening to music pieces with internal repetition, as well as what drives them to pursue repeated listening experiences.

**KEYWORDS:** Deleuze, difference, experimentation, music, repetition, the same.

## Índice

I. Introdução.....	1
I.1. Breve nota metodológica.....	8
II. Ontologia musical: a música como repetição.....	11
II.1. Hipótese física: a música como repetição do universo.....	11
II.2. Hipótese mimética: a música como imitação do homem.....	16
II.3. Hipótese metafísica: a música como reflexo da vontade.....	19
II.4. Hipótese da autonomia: a música como repetição de si.....	21
II.5. Interlúdio.....	26
II.6. Tese da música como repetição pura.....	31
III. A música e o humano: a repetição, a diferença e a experimentação.....	44
III.1. Do compositor ou intérprete ao ouvinte.....	46
III.1.1. A repetição e a variação de um Mesmo?.....	47
III.1.2. O tempo tem pelo menos duas dimensões.....	58
III.1.3. Razões e efeitos da repetição.....	69
III.2. Do ouvinte ao compositor ou intérprete.....	81
III.2.1. A repetição da experiência.....	82
III.2.2. Razões e efeitos da repetição.....	88
IV. Conclusão.....	99
V. Bibliografia.....	105



# I. Introdução

*“A diferença habita a repetição.”*<sup>1</sup>

Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*

O objectivo desta tese é reflectir em que medida a música pode ser pensada como repetição, ou seja, em que medida o conceito filosófico de repetição é pertinente para pensar a arte e a actividade musical.

A música, uma arte que se ouve, mas não se vê, e que parece falar sem necessitar de linguagem, apresenta desafios particulares na sua análise, que justificam a incursão tanto no universo filosófico como musical e musicológico. Poderíamos falar de vários destes desafios mas, tendo em atenção o tema desta análise, escolhemos centrar-nos em três: o percurso de autonomização da música em relação à linguagem e às outras artes, a sua resistência à representação e a necessária mediação por um intérprete, e ainda a sua inusitada repetição constitutiva.

Primeiro, a música não foi sempre, ao longo do tempo, pensada como arte autónoma, independente da linguagem e de outras artes. Com efeito, a emancipação da música em relação ao seu papel comunitário e a outras artes é recente na história ocidental. Anthony Storr recorda-nos que a “música começou por servir funções comunitárias, das quais são dois exemplos os rituais religiosos e a guerra. [E] Continuou a ser utilizada como um acompanhamento de actividades colectivas”<sup>2</sup>. Ao longo da história e até à época barroca, para além de complementar actividades de grupo, a música existia como acompanhamento de outras artes, designadamente a poesia ou o drama. Para os Gregos, a música era parte integrante da sua vida diária e dificilmente dissociável da poesia, do teatro e até da dança: as tragédias tinham sempre

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, tradução (doravante trad.) Luiz Orlandi e Roberto Machado (Lisboa, Relógio d'Água, 2000), página (doravante p.) 149.

<sup>2</sup> Anthony Storr, *Music and the Mind* (Toronto, The Free Press, 1992), p. 23. Salvo a utilização das traduções constantes na bibliografia ou indicação contrária, a tradução das citações é da nossa responsabilidade.

um coro, os ditirambos dionisíacos eram cantados e dançados, e os poemas em louvor aos deuses eram compostos como hinos<sup>3</sup>. N' *A República*, Platão defende que a melodia se compõe de palavras, harmonia e ritmo<sup>4</sup> e, n' *A Poética*, Aristóteles refere que “a poesia dos ditirambos e a dos nomos e ainda a tragédia e a comédia” se servem do ritmo, da melodia e do metro, não obstante estas componentes se poderem observar individualmente ou em simultâneo<sup>5</sup>. A autonomização da música em relação à poesia, à linguagem, à dança e o reconhecimento da música instrumental como não inferior à música acompanhada de palavras teve lugar apenas no início do século XIX.

Segundo, a ideia de que a música resiste à representação é um paradigma muito presente na estética e na filosofia modernas. E de facto, para além de em muitas culturas as práticas musicais não estarem fixadas em documentos escritos, poucos serão aqueles que consideram que a leitura silenciosa de uma partitura corresponde a uma experiência musical. Ou seja, mesmo quando existem símbolos que representam notas e figuras musicais, não é nessa representação que constitui a experiência musical. À semelhança da experiência do teatro ou da dança, e ao contrário da pintura ou da escultura, a experiência da música requer uma interpretação, uma performance, uma reprodução ou a sua imaginação. Se quem aprecia um quadro ou uma escultura não o faz obrigatoriamente através da sua interpretação por outrem, já a experiência estética musical é mediada e, em particular, mediada por um intérprete. A performance de uma peça por um músico implica, assim, uma interpretação, porém não é incontestável que essa interpretação deva ser uma execução, o mais fiel possível, de uma partitura ou a atribuição de significado adicional através da própria interpretação. Para pensadores mais formalistas, como Edward T. Cone, o objectivo de uma performance é “a consistência com as intenções formais e orientações expressas do compositor”<sup>6</sup> num

---

<sup>3</sup> Como Nietzsche dizia a propósito da origem da poesia, “parecia que a prece ritmada se devia aproximar mais do ouvido dos deuses”. Friedrich Nietzsche, *A Gaia Ciência*, trad. Alfredo Margarido (Lisboa, Guimarães Editores, 2000), § 84.

<sup>4</sup> Platão, *A República*, trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 14ª edição, 2014), Livro III, 398d.

<sup>5</sup> Aristóteles, *Poética*, trad. e notas Ana Maria Valente (Fundação Calouste Gulbenkian, 5ª edição, 2015), 1447b-25.

<sup>6</sup> Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York, W.W. Norton & Company, 1968), p. 49.

esforço de consubstanciar a obra como veículo de significado imanente e concebido pelo compositor. Por outro lado, os pensadores associados à nova musicologia, como Lawrence Kramer, consideram que “a partitura é mais do que um guião, mas menos do que um texto autorizado”<sup>7</sup>. Kramer considera que é só no que excede a execução estrita de uma partitura que pode residir a interpretação, num exercício que compreende atribuição de significado à obra, mas que não é estanque nem ficou fixado na partitura<sup>8</sup>. Para este musicólogo, a obra não é concebida “de uma vez por todas, mas periodicamente, através da variedade abundante das suas repetições. O ‘ser’ da obra não é contínuo e não tem uma forma material estável; é uma concepção que emerge da interrupção e reconstrução constantes do processo que a criou”<sup>9</sup>. É, porém, inegável que há uma base que, permitindo interpretação, constitui o cerne da obra e esse cerne é a composição. O próprio Kramer reconhece que, não obstante a obra ser sempre uma obra em curso, a partitura merece sempre prioridade na performance. Se pensarmos na partitura como uma referência ou até como um *standard* sobre o qual improvisar, independentemente de sermos mais ou menos defensores de um formalismo musical ou de um historicismo cultural, a experiência estética musical depende sempre de uma mediação interpretativa, mesmo quando é a do compositor ou a nossa própria. A necessária mediação da música por um intérprete faz com que a música, tal como as outras artes performativas, tenha um “aqui e agora”<sup>10</sup> diferente do que têm outras obras de arte. Uma partitura já existe antes de ser executada, mas não é uma experiência musical senão enquanto performance, o que pode indicar que a música, como as outras artes performativas, pode ter mais do que um “aqui e agora”: o da sua concepção enquanto peça artística e o das suas várias performances. A este propósito, Kierkegaard aponta justamente que “a música não existe para além do instante em que é executada, e mesmo que alguém até soubesse ler muito bem partituras e tivesse uma imaginação

---

<sup>7</sup> Lawrence Kramer, *Interpreting Music* (Berkeley, University of California Press, 2011), p. 262.

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*, pp. 258-277.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, p. 245.

<sup>10</sup> Conforme (doravante cf.) Benjamin define “o aqui e agora da obra de arte — a sua existência única no lugar onde se encontra”, em Walter Benjamin “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”, em *A modernidade*, edição (doravante ed.) e trad. João Barrento (Porto, Assírio e Alvim, 2017), p. 210.

suficientemente vívida, nem sequer poderia negar que a música, enquanto é lida, existe apenas em sentido figurado. Existe propriamente apenas quando é executada”<sup>11</sup>. De acordo com esta perspectiva, podemos pensar cada performance como um momento de repetição da peça e cada audição como uma experiência de repetição da peça ou do concerto musicais. Assim, a resistência da música em ser representada advém de não só a sua fixação em partitura, que poderia ser pensada como uma forma de representação, não corresponder à experiência musical, como da fugacidade da música, que não tem forma visível e que parece desfazer-se ao ser ouvida.

Terceiro, e recorrendo às palavras de Peter Kivy, “o facto óbvio e elementar (...) é apenas que a música só instrumental, desde Bach a Brahms, e antes e depois, consiste num grau elevado, ainda que variável, numa repetição bastante literal do que se ouviu antes.”<sup>12</sup> Não só se recorre amiúde à repetição literal na música, o que parece não ter paralelo, em grau similar, nas outras artes, como a repetição é constitutiva da música, ou seja, parece ser a sua ‘cola’ aglutinadora, parece ser o que a constitui como música. Não obstante, o século XX foi testemunha de muitas tentativas para ultrapassar esta característica da música, tentativas estas que transformaram decisivamente a linguagem musical clássica. No entanto, o sucesso em ultrapassar a repetição foi limitado. E ainda hoje sentimos que *percebemos* a música como música exactamente pela sua construção, a que não é alheia a repetição. A melhor ilustração desta asserção é uma ‘sonata’ para piano criada por Scott Rickard que concebeu matematicamente o que ele apelidou da peça musical mais feia jamais criada, na qual não há qualquer padrão repetido, nem em termos de notas, nem em termos de ritmo<sup>13</sup>. A audição deste exercício sonoro revela uma sequência de 88 sons, desconexos, que dificilmente serão percebidos como perfazendo uma peça musical.

Estes desafios que identificamos *ex ante* irão animar as duas avenidas de estudo nas quais consistirá esta análise. A primeira, de pendor mais ontológico, diz respeito ao

---

<sup>11</sup> Søren Kierkegaard, *Ou-Ou: Um fragmento de vida (primeira parte)*, trad. de Elisabete M. de Sousa (Lisboa, Relógio d’Água, 2013), p. 104.

<sup>12</sup> Peter Kivy, “The fine art of repetition”, em *The fine art of repetition: essays in the philosophy of music* (Cambridge University Press, 1993), p. 328.

<sup>13</sup> Scott Rickard, *The beautiful math behind the world’s ugliest music* (TedxMia, 2011), disponível em [https://www.ted.com/talks/scott\\_rickard\\_the\\_beautiful\\_math\\_behind\\_the\\_ugliest\\_music#t-374193](https://www.ted.com/talks/scott_rickard_the_beautiful_math_behind_the_ugliest_music#t-374193).

que a música é e se isso que é consiste nalgum tipo de repetição. Para o seu estudo, partiremos de uma reflexão acerca da autonomização da música, em particular no contexto do debate acerca do que ficou conhecido como ‘música absoluta’, onde parece poder residir uma chave para a compreensão acerca do que a música é e de onde vem. A segunda avenida, de um pendor a que se poderia chamar mais aplicado, refere-se à possibilidade de a música ser, com frequência, composta por partes, ritmos ou motivos que se repetem, requerer interpretações para ser experimentada como música e de novas audições para voltar a ser contemplada. Após demonstrarmos que a repetição permeia a música e o universo musical, iremos proceder à análise de quais as razões para a repetição na música e os efeitos dela decorrentes. Esta ponderação não será alheia à resistência da música à representação e à necessidade da sua interpretação em cada evento musical.

A dissertação organizar-se-á, então, partindo de uma breve história da ontologia musical para, comparadas várias hipóteses, considerar se a música pode ser constituída como repetição ou, dito de outro modo, se aquilo que a música é, é algum tipo de repetição. Queremos assim averiguar se a música pode ser atribuída a algo que é exterior ao homem e que, simultaneamente, o antecede e o excede, ou se, ao invés, é estritamente uma actividade ou expressão humana. Se a música é *só* humana, iremos estudar se diz respeito ao homem, ou seja, se o revela, ou se, emanando do homem, se revela *somente* a si própria. Nas hipóteses consideradas lidaremos com noções que remetem para algum tipo de reflexo, de reverberação, de mimese e que tomaremos como variações do conceito de repetição. Quanto à possibilidade de a música dizer respeito a algo que lhe é anterior, iremos averiguar se a podemos conceber como um eco, uma reverberação, uma *repetição* disso que a precede, ou se diz respeito a uma repetição inaudita, ou seja, de algo que é, em si, original.

Para os propósitos deste estudo socorrer-nos-emos do pensamento de filósofos e músicos que melhor nos parecem personificar cada uma das hipóteses em análise. A secção II.1 será dedicada ao estudo da hipótese da música como reverberação do universo, e basear-se-á na concepção pitagórica da música, notando a persistência desta concepção ao longo de séculos. A hipótese da música como imitação, de sentimentos ou afectos, será o enfoque da secção II.2 e terá como mote a mimese musical aristotélica.

A secção II.3 dirá respeito ao pináculo das hipóteses metafísicas sobre a música, em particular no pensamento de Arthur Schopenhauer e na ideia da música como reflexo da vontade. A secção II.4 visará a música como arte autónoma e auto-suficiente, como a arte que se diz a si própria, sendo aqui imprescindível convocar Eduard Hanslick, um musicólogo que, não obstante os oponentes, foi marcante na história da teoria musical. A secção II.5 consistirá num interlúdio com o objectivo de categorizar alguns problemas que foram sendo abordados nas secções precedentes. Primeiro, o esgotamento da validade das hipóteses metafísicas será abordado com recurso a algumas críticas que lhes são dirigidas por Friedrich Nietzsche. Depois, as limitações das explicações da música enquanto mimese e o seu impacto afectivo nos ouvintes serão contestadas a partir da tese formalista de Hanslick, que é igualmente questionada tendo em atenção a excessiva objectivação que o musicólogo faz da música. Este interlúdio prepara a última secção do capítulo, a secção II.6, na qual exporemos uma concepção alternativa, a partir de Gilles Deleuze, que resolve a maior parte dos problemas identificados. A partir do trabalho de Deleuze sobre repetição e diferença, estabeleceremos a ideia da música como repetição, mas uma repetição inaudita, que não é uma imitação de um modelo.

O terceiro capítulo subdividir-se-á em duas secções. A secção III.1 será dedicada a pensar a repetição na música a partir da perspectiva do compositor ou intérprete em direcção ao ouvinte e a secção III.2 considerará a perspectiva do ouvinte em direcção ao compositor ou intérprete. As secções terão uma estrutura semelhante. O início de ambas passará por questionar a repetição de um ponto de vista filosófico, começando por ponderar a sua possibilidade para depois pensar o que se repete quando se repete, quer ao nível da repetição interna à peça musical, quer ao nível da repetição da experiência de uma peça musical. O restante de ambas as secções dirá respeito às razões que levam à repetição, seja do compositor que inclui partes, aparentemente iguais, nas suas peças, seja do ouvinte que busca a repetição da experiência de uma peça ou evento musical. Veremos que as razões que levam o compositor a recorrer à repetição literal são também, frequentemente, os efeitos que daí decorrem para os ouvintes, e não obstante separarmos, por motivos metodológicos, as secções entre músicos e ouvintes, perceberemos que a direcionalidade dos efeitos da repetição tem, em muitos casos, dois sentidos. Ou seja, o que o compositor procura obter com a inserção de repetições

literais numa peça musical são frequentemente os efeitos que os ouvintes sentem na audição de uma peça com repetições internas, bem como o que os leva a buscar experiências repetidas de audição.

A secção III.1 refere-se, como dissemos, à perspectiva da repetição interna à música, partindo do ponto de vista do compositor ou intérprete. Nela, a subsecção III.1.1 dirá respeito à avaliação da possibilidade da repetição de um Mesmo: pode a repetição ser pensada como um conceito que corresponde a algo que é fixo, imutável ou, ao invés, deve ela ser concebida como algo que varia em si próprio, conosco, com o tempo, com a época? Uma vez que esta dissertação tem como objecto de análise a música, utilizaremos o conceito de repetição de motivos, de frases, de ritmos para ponderar a repetição musical. A subsecção III.1.2 centrar-se-á na problemática do tempo, problemática charneira do ponto de vista da repetição e da música: se a repetição se ‘desfaz à medida que se faz’, só um tempo que não é meramente cronológico e extensivo poderá permitir a repetição. Estas duas subsecções serão reflexo da análise levada a cabo a partir de *Diferença e Repetição* de Gilles Deleuze. A subsecção III.1.3, a última desta secção, será dedicada às razões e efeitos da repetição musical: o que é que leva um compositor a repetir trechos dentro de uma peça? E quais são os efeitos que daí decorrem? Sendo certo que não é possível categorizar ou generalizar todas as razões e efeitos da repetição, designadamente porque cada composição e cada performance têm efeitos que lhes são idiossincráticos, há um conjunto de razões e efeitos que são recorrentes. Iremos explorar, com mais detalhe, algumas dessas justificações gerais, terminando a secção com a análise de um exemplo musical concreto. De entre as justificações gerais, abordaremos a importância de inscrever a diferença em cada repetição musical. Estudaremos, ainda, se e como a repetição pode contribuir para a inteligibilidade de uma peça musical, prestando particular atenção ao processo de tentativa de compreensão, que nunca se pode considerar acabado, e à organização estrutural de uma peça.

A secção III.2 diz respeito à experiência musical repetida dos ouvintes, ou seja, a experiência da repetição através de audições repetidas da mesma peça, do mesmo álbum ou da participação em concertos em que são tocadas obras de um mesmo compositor. A subsecção III.2.1 questiona como é que esta experiência, ou tentativa de experiência, da

repetição é possível. Para investigar uma resposta a esta questão, iremos convocar Søren Kierkegaard para dar o mote e ajudar a colocar o problema e Gilles Deleuze para ultrapassar as condições, assentes na fé e que vão para além de um mundo físico, subjacentes à filosofia de Kierkegaard. A subsecção III.2.2 será dedicada a pensar as razões e os efeitos da busca da repetição da experiência musical pelos ouvintes, a partir de musicólogos ou cientistas do século XX e ainda de Nietzsche e de Deleuze. A partir da pergunta ‘o que é que nos pode levar a querer repetir o mesmo comportamento em relação a uma peça musical?’, vamos apresentar um conjunto de possíveis explicações que, não sendo certamente aplicáveis em todos os casos de audição repetida, constituem justificações recorrentes e dizem respeito a uma experiência de prazer e de aprendizagem. Tentaremos perceber como, e em que casos, é que a repetição suscita uma experiência de prazer e averiguar o sentido daquilo a que chamaremos uma *subjectividade alargada* e a sua ligação com a experiência do prazer. Finalmente, voltaremos à questão da compreensão musical, através de um processo de aprendizagem, agora pensado a partir do ponto de vista do ouvinte.

O último capítulo será dedicado a expor as principais conclusões do trabalho.

## **I.1. Breve nota metodológica**

Foi nossa convicção, desde que encetámos o presente trabalho, que a repetição é intrínseca à música. Porém, essa convicção nada mais era do que uma convicção que requeria um estudo aprofundado do conceito de repetição, da sua possibilidade e ainda da possibilidade de o aplicar à música. Não tínhamos, assim, uma perspectiva específica de um autor que quiséssemos analisar, mas o objectivo de verificar a possibilidade de pensar a música como repetição. Deste modo, em termos metodológicos, começámos por analisar as hipóteses que já haviam sido analisadas por vários autores para, após reflectirmos sobre elas, encontrarmos os fundamentos para definir a nossa própria tese. Por isso, esta dissertação é, muito a propósito, também ela, um exercício de experimentação repetida.

Visando esta dissertação uma reflexão filosófica sobre uma arte concreta, a música, ela procurará articular estas duas metades da esfera, convocando para o efeito



tanto filósofos, como musicólogos e músicos. No que à filosofia diz respeito, pareceu-nos imprescindível tomar Gilles Deleuze como o filósofo principal para a análise da repetição como conceito filosófico. O pensamento de Deleuze será determinante no conjunto desta dissertação, e muito em particular a reflexão que desenvolveu na obra *Diferença e Repetição* acerca da possibilidade da repetição, do que se repete quando se repete, e ainda acerca do tempo e do modo como o tempo opera na repetição. Dadas as limitações, quer de tempo, quer de espaço, concentrámo-nos nesta obra de Deleuze, recorrendo apenas pontualmente a alguns textos posteriores nos quais a música tem um papel por demais relevante. Excluimos, em particular, todas as obras de Deleuze que foram resultado de esforços conjuntos com Félix Guattari, não obstante reconhecermos o seu interesse para pensar a música e a repetição. Em menor grau, recorreremos também a Søren Kierkegaard e à sua obra *A Repetição*, uma vez que a sua apresentação da tentativa de repetir uma ida ao teatro era ideal como mote para pensar a possibilidade de repetir a audição de uma peça musical ou de um concerto.

Para a análise ontológica musical, o leque de autores abordados é mais alargado porque sentimos necessidade de ponderar algumas questões estruturantes para a música, como, por exemplo, a sua autonomização relativamente à linguagem e a outras artes e a discussão sobre música absoluta, que nos obrigaram a reconstituir uma breve história da teoria e ontologia musical. Só deste modo pudemos minimizar o risco de pensarmos a repetição sem estarmos devidamente informados acerca das várias concepções já defendidas, e do intenso debate que suscitaram no passado e que continuam a suscitar nos nossos dias. Concretamente, e com base em recentes estudos sobre a história e a filosofia da música<sup>14</sup>, recorreremos a um conjunto de filósofos e musicólogos que viveram desde a Antiguidade até ao século XX, de molde a podermos comparar as diferentes concepções da música ao longo do tempo, e procurarmos a abordagem que nos parece mais justa. Para a análise de causas e efeitos da repetição, bem como para análises musicais, socorremo-nos fundamentalmente de músicos e musicólogos, bem como pontualmente de alguns cientistas. O critério para esta escolha foi a atenção que

---

<sup>14</sup> Em particular Mark Evan Bonds, *Absolute Music - the history of an idea* (Oxford, Oxford University Press, 2014), Andrew Bowie, *Music, Philosophy and Modernity* (Cambridge, Cambridge University Press, 2007), Wayne D. Bowman, *Philosophical Perspectives on Music* (Oxford, Oxford University Press, 1998), Vítor Guerreiro (organização e trad.), *Filosofia da música - uma antologia* (Lisboa, Dinalivro, 2012), Lawrence Kramer, *Interpreting Music*.

devotaram à repetição musical, razão pela qual Edward T. Cone, Peter Kivy, Elizabeth H. Margulis, Leonard B. Meyer e Arnold Schönberg foram privilegiados aqui. As várias referências a Schönberg poderão, neste contexto, parecer mais surpreendentes, mas a sua extensa reflexão musical e a ambivalência que sentia em relação à repetição tornaram-no inultrapassável.

Finalmente, podendo porventura ser alargada a outras áreas, a reflexão aqui vertida diz respeito à música ocidental e não ambiciona poder explicar outras músicas e práticas musicais.

## II. Ontologia musical: a música como repetição

*Quando o homem criou um som musical (cantando ou tocando um instrumento), dividiu o mundo acústico em duas partes estritamente separadas: a dos sons artificiais e a dos sons naturais.*<sup>15</sup>

Milan Kundera, *Os Testamentos Traídos*

A questão da repetição na música ou uma reflexão da música como repetição não pode ser levada a cabo sem recorrermos a noções que marcaram indelevelmente a história e a discussão filosófica sobre esta arte. Sendo o objecto desta dissertação a problematização da música enquanto repetição, designadamente em que moldes deve essa repetição ser pensada, iremos neste capítulo focar-nos no que a música é ou, talvez mais modestamente, de onde vem. Queremos assim averiguar em que medida a música pode ser identificada como algo que é exterior ao homem e que, simultaneamente, o antecede e o excede, ou se, ao invés, a música consiste numa actividade ou numa expressão estritamente humana. E a verificar-se esta segunda hipótese, ou seja, a hipótese de a música ser *só* humana, procuraremos aferir se ela diz respeito ao homem, ou seja, se o revela, ou se, emanando do homem, a música se revela *somente* a si própria. Em ambos os casos, tentaremos avaliar se, na hipótese de a música dizer respeito a algo que lhe é anterior, a podemos conceber como um eco, uma reverberação, uma *repetição* disso que a precede, ou se diz respeito a qualquer coisa da ordem de uma repetição inaudita, ou seja, de algo que, repetindo, é, em si, original.

### II.1. Hipótese física: a música como repetição do universo

Desde a Antiguidade que a música foi pensada como um reflexo do mundo, como um eco físico de forças universais expressas em proporções identificáveis e

---

<sup>15</sup> Milan Kundera, *Os Testamentos Traídos*, trad. Miguel Serras Pereira (Alfragide, D. Quixote, 2018), p. 67.

perfeitas, ou seja, como a reverberação física de algo que transcende o homem, mas ao qual simultaneamente ele pertence.

Pitágoras verificou que as relações entre os tons e os intervalos musicais podiam ser expressas através de proporções numéricas, motivo pelo qual considerava que a harmonia musical podia ser convertida em rácios audíveis de números<sup>16</sup>. Segundo uma conhecida lenda, propagada, por exemplo, por Boécio, Pitágoras teria percebido essas relações numéricas ao ouvir o som de martelos a emitir “uma certa consonância a partir de sons distintos”<sup>17</sup> numa oficina de ferreiros. Depois de conduzir uma experiência empírica, Pitágoras teria concluído que essa consonância ou dissonância não era determinada pela força dos ferreiros, mas pela relação entre o peso dos martelos. Para os Pitagóricos, as relações identificadas entre tons musicais não eram autónomas, mas aquelas que se verificavam no cosmos<sup>18</sup>. Subjacente a esta concepção pitagórica encontra-se a ideia de que o movimento dos planetas e de outros corpos celestes, por terem diferentes tamanhos, emitiam sons distintos que constituiriam uma música celeste não audível para os humanos, uma música das esferas, cujas relações entre tons se reconhecia na música criada pelo homem.

A influência dos Pitagóricos em Platão está patente nas ligações que este também identifica entre aqueles “que se dedicam à astronomia” e “os que procuram os números nos acordes que escutam”, tarefa tão mais elevada quanto a procura diferencie “os números harmónicos e quais o não são, e por que razão diferem”<sup>19</sup>. No *Timeu*, Platão caracteriza a música como harmonia divina e humana, uma harmonia que decorre

---

<sup>16</sup> Ver, a este propósito, Carolina Parizzi Castanheira, *De Institutione Musica de Boécio livro 1: tradução e comentários*, dissertação de mestrado em letras: estudos literários (Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009), capítulo 1, e Wayne D. Bowman, *Philosophical Perspectives on Music* (Oxford, Oxford University Press, 1998), capítulo 2.

<sup>17</sup> *De Institutione Musica*, livro 1, capítulo 10, em Carolina Parizzi Castanheira, *De Institutione Musica*, em *de Boécio livro 1: tradução e comentários*. Muitos disputam, porém, ter sido desta forma que Pitágoras concluiu existir um padrão numérico nos intervalos harmónicos.

<sup>18</sup> Nas palavras de Mark Bonds a propósito dos pitagóricos: “os rácios que regem os intervalos musicais são os mesmos rácios que regem a estrutura do universo em todos os níveis, desde o humano individual ao cosmos como um todo”. Mark Evan Bonds, *Absolute Music - the history of an idea*, p. 30.

<sup>19</sup> Platão, *A República*, trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 14ª edição, 2014), Livro VII, 531c.

de o deus misturar “o agudo e o grave em conjunto numa só impressão”<sup>20</sup>. “Por representar a harmonia divina em movimentos mortais”<sup>21</sup>, a música causa prazer e boa disposição. Para além disso, a música é capaz de instigar a harmonia na alma:

Com efeito, para aquele que se relaciona com as Musas com o intelecto [*sic*], a harmonia, feita de movimentos congêneres das órbitas da nossa alma, não é um instrumento para um prazer irracional – como agora se julga ser – mas, em virtude de as órbitas da nossa alma serem desprovidas de harmonia desde a geração, aquela foi concedida pelas Musas como aliado da alma para a pôr em ordem e em concordância.<sup>22</sup>

Esta noção de que a música expressava algo que lhe era anterior e que manifestava os movimentos do universo ou do humano foi propagada ao longo dos séculos, muito por contributo de Boécio que, no século VI, preocupado com a possível perda de conhecimento, se dedicou à tradução de obras da antiguidade. Concentrado nas áreas do *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música), Boécio elaborou *De institutione musica*, um tratado que não só influenciou o estudo da música durante séculos, como permitiu também elucidar o pensamento dos antigos. Na obra de Boécio, estão vertidas muitas ideias pitagórico-platónicas sobre a música, em particular quanto à sua essência. Boécio, que repartia a música em três tipos – *mundana*, *humana* e *instrumentalis* –, também advogava que as relações numéricas invariáveis patentes na música eram o eco de uma música celeste.

(...) quantos tipos de música descritos pelos estudiosos podemos descobrir. São três: a primeira, a cósmica; a segunda, a humana; a terceira, a produzida por certos instrumentos (...).

Em primeiro lugar, a cósmica é perceptível sobretudo pelo que é visto no próprio céu (...). Ainda que seu som não chegue aos nossos ouvidos, (...) não é possível, contudo, que um movimento tão veloz de corpos assim volumosos não produza absolutamente nenhum som, principalmente porque os cursos das estrelas estão ajustados em uma harmonia tão grande, que nada tão perfeitamente unido, nada tão perfeitamente ajustado pode ser concebido. (...) Assim, não pode faltar a essa revolução celeste a ordem invariável de uma fixa sequência de sons. (...)

Qualquer um que entre dentro de si mesmo percebe a música humana. De facto, o que é que mistura ao corpo essa incorpórea vivacidade da razão, senão uma

---

<sup>20</sup> Platão, *Timeu-Crítias*, trad., introdução e notas de Rodolfo Lopes (Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Universidade de Coimbra, 2011), 80B.

<sup>21</sup> *Idem, ibidem*, 80B.

<sup>22</sup> *Idem, ibidem*, 47D-E.

certa coerência e uma espécie de equilíbrio de sons graves e agudos que produzem como que uma única consonância? Que outra coisa poderá ser o que une entre si as partes da própria alma (...)?

A terceira é a música que, segundo se diz, apoia-se em certos instrumentos.<sup>23</sup>

É na música *mundana e humana* que se verifica o equilíbrio, a consonância, a unidade. Boécio concorda assim com Platão ao defender que “a alma do mundo foi unida de acordo com uma harmonia musical”<sup>24</sup>. Embora a música só possa ser apreendida pelos sentidos, “a perfeição última e a força do conhecimento consiste na razão, que, atendo-se a determinadas regras, nunca incorrerá em erro algum”<sup>25</sup>. Porque os sentidos podem ser enganados, a razão é superior ao corpo e porque a técnica não é mais do que execução, Boécio engrandece a ciência musical, diminuindo a importância de quem compõe e de quem interpreta: “Quão mais grandiosa é a ciência musical, o conhecimento da razão, do que a composição e a performance!”<sup>26</sup>

A ideia de que a nobreza da música advém dos seus padrões matemáticos é partilhada por outros autores, como Zarlino, já no século XVI, que defende que, ao devermos julgar tudo pela sua qualidade mais nobre, é preferível considerar a música como uma ciência matemática em detrimento de física porque a forma (consustanciada nos números) é mais nobre do que a matéria (consustanciada nos sons)<sup>27</sup>. Zarlino concebe a *música mundana* em linha com os pitagóricos, quando refere que “a música celestial não é apenas a harmonia que se sabe existir entre coisas vistas e conhecidas nos céus, mas também nas relações dos elementos e no mudar das estações”<sup>28</sup> e que, não obstante as distâncias, em proporções harmónicas, das esferas celestiais não serem discernidas pelos sentidos, são-no pela razão<sup>29</sup>. Continua a ser a certeza dos números

---

<sup>23</sup> *De Institutione Musica*, livro 1, capítulo 2, em Carolina Parizzi Castanheira, *De Institutione Musica*, em de Boécio livro 1: tradução e comentários.

<sup>24</sup> *Idem, ibidem, De Institutione Musica*, livro 1, capítulo 1.

<sup>25</sup> *Idem, ibidem, De Institutione Musica*, livro 1, capítulo 9.

<sup>26</sup> *Idem, ibidem, De Institutione Musica*, livro 1, capítulo 34.

<sup>27</sup> Mark Evan Bonds, *Absolute Music - the history of an idea*, p. 91.

<sup>28</sup> Em Jocelyn Goodwin (ed.), *The Harmony of the Spheres* (Rochester, Inner Traditions International, 1993), p. 206.

<sup>29</sup> *Idem, ibidem*, p. 208.

que dá conforto a estes autores para considerarem a música uma ciência capaz de almejar o que os sentidos não conseguem abarcar.

São ainda reflexos desta ideia que permanecem no século XVIII em Jean-Philippe Rameau, para quem a “música é uma ciência que deve ter regras definidas: estas regras devem ser extraídas de um princípio evidente e este princípio não nos pode ser realmente conhecido sem a ajuda da matemática”<sup>30</sup>. Não surpreendentemente, e em linha com os pensadores anteriormente referidos, Rameau valoriza sobretudo a harmonia, subjugando-lhe a melodia. Este músico interessa-nos ainda por ancorar a origem da música na natureza, ou seja, por considerar que “na origem da música estava um princípio físico universal e natural, a saber, a harmonia produzida pela ressonância de um corpo”<sup>31</sup>. Portanto, para Rameau a música constitui uma imitação de leis físicas que se observam na natureza e que são a base para as harmonias apazíveis que se consubstanciam musicalmente.

Este tipo de concepção da música, como o fomos apresentando nas últimas páginas, tem subjacente um conjunto de características comuns que relevam para a nossa análise. Primeiro, para este tipo de pensadores, a música é considerada como um eco do mundo físico, da natureza, seja ao nível do macro ou do micro-cosmos. Segundo, e não obstante tratar-se de um eco físico, esta concepção é metafísica porquanto a origem da música vai para além do que os sentidos abarcam e a sua ‘perfeição’ depende de os deuses misturarem “o agudo e o grave em conjunto numa só impressão”, dos princípios da natureza ou da certeza dos números. Ademais, se é o humano que transmite esta música perfeita, fá-lo com referência a algo que o transcende. E, terceiro, nesta concepção da música tende a privilegiar-se a harmonia em detrimento da melodia, exactamente pelo que da harmonia se consegue ‘perceber em números’.

---

<sup>30</sup> Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'Harmonie, reduite à ses principes naturels* (Paris, De l'Impr. de J.B.C. Ballard, 1722), prefácio.

<sup>31</sup> Maria João Mayer Branco, “A lição da música (notas sobre Nietzsche e Rousseau)”, em *Cad. Nietzsche*, v. 38, n.1 (2017).

## II.2. Hipótese mimética: a música como imitação do homem

Como descrevemos na secção anterior, a concepção da música como um eco de forças físicas esteve muito presente desde os Antigos Gregos até ao século XVIII. Simultaneamente, houve outra visão da música que, com cambiantes, perdurou também ao longo de muitos séculos: a música como mimese. Efectivamente, apesar de a mimese ser mais frequentemente associada às artes visuais do que à arte dos sons, também a música pode ser considerada como uma prática mimética. Por exemplo, os Gregos viam-na justamente como uma arte imitativa<sup>32</sup>. Para Aristóteles, a mimese não se restringe a um objecto existente na natureza, nem peca, como em Platão, pela distância “de três pontos”<sup>33</sup> que separa a cópia da realidade<sup>34</sup>. Aristóteles apresenta uma visão da mimese mais positiva e abrangente. A propósito da poesia, o filósofo diz que a imitação pode ser d’“as coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deviam ser”<sup>35</sup>. Aristóteles coloca a música no conjunto das artes que imitam, reconhecendo que não o fazem todas pelos mesmos meios.

A epopeia e a tragédia, bem como a comédia e a poesia ditirâmbica e ainda a maior parte da música de flauta e de cítara são todas, vistas em conjunto, imitações. Diferem entre si em três aspectos: ou porque imitam por meios diversos ou objectos diferentes ou de outro modo e não do mesmo. Assim como uns imitam muitas coisas, reproduzindo-as (por arte ou por experiência) através de cores e figuras e outros através da voz, assim também, nas artes mencionadas, todas realizam imitação por meio do ritmo, das palavras e da harmonia, separadamente ou combinadas. Se a música de flauta e de cítara e algumas outras artes similares, como a música de siringe, conseguem expressividade usando apenas a harmonia e o ritmo, a música dos dançarinos [imita], pelo ritmo em si, sem harmonia (pois os dançarinos, através de movimentos ritmados, imitam não só caracteres mas também emoções e acções).<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> Wayne D. Bowman, *Philosophical Perspectives on Music*, p. 19. Por ser lateral ao foco de estudo desta dissertação, não se fará uma análise da desadequação das palavras aqui utilizadas para caracterizar a mimese (imitação, cópia, modelo, reprodução), mas reconhecemos de antemão que as aproximações aqui utilizadas pecam sempre por escassez ou desadequação,

<sup>33</sup> Platão, *A República*, Livro X, 597e.

<sup>34</sup> Mark Evan Bonds, *Absolute Music - the history of an idea*, p. 69, Wayne D. Bowman, *Philosophical Perspectives on Music*, pp. 29-30 e 51 e Jeanne-Marie Gagnebin, “Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin”, *Perspectivas*, São Paulo, vol. 16 (1993), pp. 67-86.

<sup>35</sup> Aristóteles, *Poética*, trad. e notas Ana Maria Valente (Fundação Calouste Gulbenkian, 5ª edição, 2015), 1460b 10.

<sup>36</sup> *Idem, ibidem*, 1447a 10-25.



Também aquilo que é copiado varia consoante a arte; enquanto a tragédia imita a acção, a música imita as disposições morais. Aristóteles considera ser “precisamente nos ritmos e nas melodias que nos deparamos com as imitações mais perfeitas da verdadeira natureza da cólera e da mansidão, e também da coragem e da temperança, e de todos os seus opostos e outras disposições morais (...). A tristeza e a alegria que experimentamos através das imitações estão muito perto da verdade desses sentimentos.”<sup>37</sup> Portanto, de acordo com Aristóteles, a música pode não copiar os corpos patentes na escultura ou as paisagens na pintura, mas consegue simular afectos. Por esta razão, a capacidade mimética da música não pode ser avaliada a partir da verificação de semelhanças físicas com um objecto<sup>38</sup>, mas antes com atributos ou emoções da experiência humana. A semelhança que está aqui em causa não se restringe, assim, a uma semelhança sensorial estrita<sup>39</sup>, e tem que ver com a capacidade intrínseca das melodias e ritmos suscitar emoções nos ouvintes, de “dotar o carácter com uma determinada qualidade”<sup>40</sup>. Isto significa que a mimese musical é, para Aristóteles, como um eco de sentimentos ou de afectos: não só há a reprodução de disposições morais que já conhecemos, como são essas mesmas disposições morais que são em nós suscitadas quando ouvimos tipos específicos de música:

Por outro lado, nas próprias melodias há imitação de disposições morais. (...) Com efeito, umas deixam-nos mais melancólicos e graves, como acontece com a mixolídia; outras enfraquecem o espírito, como as lânguidas; outras incutem um estado de espírito intermédio e circunspecto como parece ser apanágio da harmonia dórica, porquanto já a frígia induz o entusiasmo.<sup>41</sup>

Séculos mais tarde, esta perspectiva foi apropriada pelos que consideravam que a música contém características expressivas ou representativas<sup>42</sup>. O final do século XVII

---

<sup>37</sup> Aristóteles, *Política*, trad. e notas António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes (Lisboa, Nova Vega, 2ª edição, 2016), 1340a 15-25.

<sup>38</sup> João Constâncio, “Estrutura narrativa: da Poética de Aristóteles à arte cinematográfica de Hitchcock, Lubitsch e Wilder”, em *Cinema e Filosofia. Compêndio* (Lisboa, Colibri, 2013), pp. 117-140.

<sup>39</sup> Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis, Ancient Texts and Modern Problems*, pp. 156-164.

<sup>40</sup> Aristóteles, *Política*, 1340b 10.

<sup>41</sup> *Idem, ibidem*, 1340a 35 - 1340b 5.

<sup>42</sup> Para uma análise desta perspectiva, ver Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis, Ancient Texts and Modern Problems*, pp. 235-237 e 257-259.

e o século XVIII caracterizaram-se por uma prevalência da convicção de que diferentes tipos de música e composições suscitavam reacções emocionais específicas e determinadas nos ouvintes<sup>43</sup>. Devedor dos antigos gregos e da sua doutrina do *ethos*, Johann Mattheson cunhou, no século XVIII, o termo *Affektenlehre* para designar a capacidade de a música despertar sentimentos nos ouvintes<sup>44</sup>. Mattheson referiu vários tipos de imitação na música: a imitação de coisas naturais e estados anímicos, a imitação de um compositor e a imitação por via de vozes<sup>45</sup>. Não obstante algumas diferenças entre as várias correntes, vigorou até o século XVIII um acordo generalizado sobre as características miméticas e expressivas da música.

Esta perspectiva é ainda partilhada por Rousseau quando refere que “os sons da melodia não agem sobre nós apenas como sons, mas como indícios das nossas afecções, dos nossos sentimentos; é assim que eles suscitam em nós os movimentos que exprimem e dos quais ali reconhecemos uma imagem”<sup>46</sup>. Deste modo, também para Rousseau a música constituía, tal como a pintura, uma arte imitativa; enquanto a pintura é imitativa através do desenho, a música é-o através da melodia. Mais importante ainda, o que tornava a música uma arte não era apenas a combinação agradável de sons, porquanto isso poderia apenas torná-la parte das ciências naturais, mas essa capacidade de imitar<sup>47</sup>. E o que a música imita, o que a melodia reproduz, são paixões humanas.

Esta concepção da música como imitação de afectos humanos e como detentora da capacidade de expressar sentimentos é, à semelhança da concepção da música como eco de fenómenos físicos, uma visão que considera a música um reflexo de algo que lhe é anterior. Mas enquanto neste último caso, o que precede a música antecede e excede o humano, na visão mimética é no humano e nos seus sentimentos e afectos que residem

---

<sup>43</sup> Ver Mark Evan Bonds, *Absolute Music - the history of an idea*, p. 71.

<sup>44</sup> George J. Buelow, “Johann Mattheson and the Invention of the *Affektenlehre*” in *New Mattheson Studies*, ed. George J. Buelow and Hans Joachim Marx (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), pp. 393–407.

<sup>45</sup> *Idem, ibidem*, e Katia Kato, A Mimesis Musical, Trans/Form/Ação [online], vol. 39 (2016), pp.93-110.

<sup>46</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, (in Collection complète des oeuvres, Genève, 1780-1789, vol. 8, in-4°), capítulo XV, trad. Maria João Branco em Maria João Mayer Branco, “A lição da música (notas sobre Nietzsche e Rousseau)”.

<sup>47</sup> *Idem, ibidem*, capítulo XIII.

as características que depois ouvimos na música. Há ainda outra característica distintiva entre ambas as concepções que interessa mencionar. Enquanto a certeza dos números sustenta a concepção da música como eco de forças físicas, havendo, portanto, um privilégio atribuído à harmonia, a variabilidade e a inconstância dos sentimentos humanos são mais facilmente expressáveis através da melodia e do ritmo — que também variam ao longo do tempo —, sendo estas as características privilegiadas na visão mimética da música.

### II.3. Hipótese metafísica: a música como reflexo da vontade

A partir do século XVII, alguns autores começaram a defender, em diferentes níveis, que a música podia constituir uma linguagem própria. Os compositores clássicos (Haydn, Mozart e Beethoven) foram contemporâneos da ideia de que a música podia transmitir o que era impossível conceptualizar através da linguagem verbal e os pensadores e compositores do romantismo defenderam e valorizaram as capacidades expressivas e reveladoras da música. É neste contexto que Arthur Schopenhauer vai conceder à música a capacidade única, não aproximável pelas outras artes, de ser reveladora daquilo a que não podemos aceder de outro modo, de ser a cópia da própria Vontade:

Portanto, a música não é, de modo algum, como as outras artes, ou seja a cópia das Ideias, mas *a cópia da própria vontade*, cujo objecto são as Ideias: o efeito da música é, por conseguinte, muito mais poderoso e penetrante do que o das outras artes, porque estas falam apenas da sombra, enquanto a música fala da essência.<sup>48</sup>

De acordo com Schopenhauer, a Vontade pode ser objectivada nos fenómenos, nas Ideias e na música. Enquanto as outras artes conseguem apenas copiar Ideias e são por isso já distanciadas da Vontade, a música objectiva directa e imediatamente a Vontade e é, por isso, uma linguagem de inteligibilidade imediata. Isto significa que a música não age por intermédio das Ideias, ou seja, não carece dessa mediação, conseguindo ser, por assim dizer, o canal directo da Vontade. De igual modo, a música

---

<sup>48</sup> Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation, Vol. I*, trad. E. F. J. Payne (New York, Dover Publications, 1969), §52, p. 257. Versão original alemã acedida, em abril de 2018, em <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0958-03.pdf>.

também não expressa os fenómenos físicos, mas a sua natureza essencial, o que lhe dá precedência sobre esses mesmos fenómenos e lhe atribui uma natureza metafísica. Aliás, Schopenhauer alega inclusive que, ao contrário das outras artes, a música poderia existir independentemente do mundo dos fenómenos<sup>49</sup>, ou seja, a música existe ao mesmo nível do próprio mundo, sem necessitar da sua intermediação para reflectir a Vontade. Por expressar directamente a própria Vontade, mas não os fenómenos, a música diz respeito não a um contentamento, a uma dor, a um pesar, ou a uma felicidade específicos, mas ao que é essencial à natureza desses fenómenos<sup>50</sup>, ou seja, refere-se ao contentamento em si, à dor em si, ao pesar em si, à felicidade em si. Reformulando em termos mais concretos: a música não expressa um determinado sentimento de contentamento de um compositor particular, mas reflecte a Vontade subjacente ao sentimento identificável como sendo de contentamento, isto é, a natureza essencial do contentamento. Porém, na medida em que é a Vontade que se objectiva, quer na música, quer nos fenómenos, ainda que o faça de forma diferente, Schopenhauer defende ser possível identificar analogias entre música e fenómenos. Isto significa que, no nosso exemplo anterior, é possível identificar analogias entre a natureza do contentamento conforme este é objectivado na música e o contentamento específico sentido por um compositor ou por um ouvinte.

Ao contrário da linguagem verbal que, dependente de conceitos universais e abstratos, pode apenas caracterizar a cobertura exterior das coisas, a música é a arte maior, uma supra-linguagem, liberta que está das formas da realidade empírica. Schopenhauer reconhece que, em certa medida, quer a música, quer os conceitos, são “abstracções da realidade”. Porém, encontram-se em oposição entre si porquanto “os conceitos contêm apenas as formas (...) abstraídas da percepção”<sup>51</sup>, ou seja, referem-se à casca superficial das coisas, e a música precede as formas, ou seja, refere-se ao interior das coisas. Além disso, a linguagem musical é veiculada num material homogéneo, os tons, de um modo que não consegue ser igualado pela linguagem, desde logo porque, ao contrário dos tons, que são universais e imediatamente inteligíveis, há

---

<sup>49</sup> *Idem, ibidem*, p. 257.

<sup>50</sup> *Idem, ibidem*, p. 261.

<sup>51</sup> *Idem, ibidem*, p. 263.

muitas línguas que são só compreensíveis entre si por quem conhece como traduzi-las. Por preceder as aparências do mundo, a música diz o que a linguagem não sabe dizer, isto é, a música e só a música tem a capacidade de dizer o inefável, pois, se a música precede os fenómenos, também precede a linguagem. Finalmente, Schopenhauer esclarece que, no caso da música acompanhada pela linguagem verbal, as palavras cantadas se devem subordinar ao som musical.

A concepção schopenhaueriana da música teve o grande mérito histórico de ajudar a consagrar a música como arte autónoma e soberana. Contudo, fê-lo a partir de uma hipótese metafísica muito forte e impossível de provar. Por contraponto com os pitagóricos e os seus seguidores, que viam a música como a expressão sonora do macrocosmos, Schopenhauer via a música como reflexo do mais essencial e interior do universo, isto é, da própria Vontade. Como Nietzsche diz, para Schopenhauer a música é uma linguagem que “fala directamente do fundo do ‘abismo’”<sup>52</sup>. A música é, portanto, inclusive nesta tese schopenhauriana, um reflexo de algo que a antecede, mas isso que a antecede, a Vontade, é também anterior aos fenómenos físicos, e portanto, também anterior ao humano. Deste modo, para este filósofo a música não pode imitar sentimentos ou afectos concretos, mas apenas a natureza subjacente a esses afectos. É como se a música, nesta concepção schopenhauriana, vivesse ‘ao lado do humano’ e não depois dele porque é a Vontade que anima tanto o humano (e os outros fenómenos) como a música.

#### **II.4. Hipótese da autonomia: a música como repetição de si**

As concepções metafísicas da música pareceram sofrer, no decurso da modernidade, os efeitos a que o questionamento filosófico sujeitou o próprio conceito de metafísica. No que à música diz respeito, um desses efeitos foi o esforço teórico empreendido para defender a sua autonomia em relação, não apenas a categorias e significados extra-musicais, metafísicos e não só, mas também em relação a qualquer significação discursiva, ou seja, em relação à própria linguagem, e ainda em relação às outras artes. Neste contexto, o debate a propósito da música absoluta, no século XIX

---

<sup>52</sup> Friedrich Nietzsche, *A Genealogia da Moral*, trad. Carlos José de Meneses (Lisboa, Guimarães, 2016), p. 97.

entre Wagner e Liszt, por um lado, e Hanslick, por outro, revelou-se determinante para consolidar a ideia da música enquanto arte autónoma, num contexto alheio à metafísica.

Numa sociedade cada vez mais reconhecedora da autonomia da música, Wagner cunhou inicialmente o termo “música absoluta” para definir a música que não visava qualquer fim para além daquele que continha<sup>53</sup>, uma música isolada do mundo e sem função social e que Wagner considerava de menos valor. Na senda de Rousseau, Wagner viu inicialmente na música uma actividade expressiva e defendeu vigorosamente um papel interventivo das artes na sociedade. Considerando que a música era incapaz de veicular conceitos abstractos, o compositor defendeu a união da música com as outras artes, em particular, com a poesia, e a criação de uma obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) que, no seu caso, se consubstanciava na ópera. Mas o impacto posterior da leitura de Schopenhauer suavizou em muito a visão de menoridade que a música instrumental representava para Wagner, tal como o fez a proximidade a Franz Liszt e a defesa deste da música programática. Com efeito, a abordagem de Liszt estava alinhada com os objectivos de Wagner de acompanhar a música de uma mensagem que se explicasse a si própria. Porém, este compositor não defendia obrigatoriamente o acompanhamento da música por palavras cantadas. Liszt considerava que na música programática, música instrumental acompanhada de um programa verbal ou de um título expressivo, residia a capacidade de um mero músico se tornar um poeta dos tons (*Tondichter*). Ao estabelecer um programa, o compositor providencia um ponto de referência e consegue “guiar o espírito do ouvinte não apenas para uma ideia específica, mas antes através e para além dessa ideia até a um estado de transcendência”<sup>54</sup>. Contudo, Liszt não desvalorizava a música instrumental do mesmo modo que inicialmente Wagner o fez, na medida em que aquele acreditava na “capacidade de qualquer tipo de música, absoluta ou programática, de elevar os ouvintes a um domínio mais elevado da consciência”<sup>55</sup>. Liszt influenciou o próprio Wagner contribuindo para

---

<sup>53</sup> Wagner utilizou a expressão música absoluta de formas diferentes ao longo do tempo, fazendo-a equivaler, ocasionalmente, a música instrumental e a uma música não concebível na prática. Para uma descrição da utilização do termo em Wagner, ver Mark E. Bonds, *Absolute Music - the history of an idea*, pp. 129-140.

<sup>54</sup> *Idem, ibidem*, p. 214.

<sup>55</sup> *Idem, ibidem*, p. 213.

este desagrar o seu ataque à ideia de música absoluta. Não obstante, une-os o princípio fundamental de orientar o ouvinte na sua audição da música através de palavras.

O ensaio *Vom Musikalisch-Schönen*, de Eduard Hanslick, constituiu, contra Wagner, a afirmação mais forte da música absoluta, através da valorização da forma musical e da sua elevação ao nível do conteúdo musical, da argumentação contra a ideia generalizada de que a música expressa sentimentos ou emoções e da defesa de que a autonomização do belo musical é exclusiva da música.

Se se perguntar o que se há-de expressar com este material sonoro, a resposta reza assim: *ideias musicais*. Mas uma ideia musical trazida inteiramente à manifestação é já um belo autónomo, é fim em si mesmo, e de nenhum modo apenas meio ou material para a representação de sentimentos e pensamentos, embora possa possuir em alto grau aquela sugestividade simbólica (...).

O único e exclusivo conteúdo e objecto da música são *formas sonoras em movimento* [*tönend bewegte Formen*].<sup>56</sup>

Se, por um lado, Hanslick parece diminuir a música ao negar-lhe capacidades de revelação que lhe seriam únicas, por outro lado, eleva a música enquanto música pura à auto-suficiência, quer dizer, concede-lhe o estatuto de uma arte que não precisa de dizer nada para além do que revela em si própria e por si própria. Além disso Hanslick ajudou a consagrar a música como uma arte que não necessita de outras artes, ou da linguagem, para a acompanhar e, ao contrário de Schopenhauer, que apresentámos na secção anterior, fê-lo sem necessitar de uma hipótese metafísica que a suportasse. É necessário recordar que a autonomização da música em relação à poesia, à linguagem, à dança e o reconhecimento da música instrumental como não inferior à música acompanhada de palavras teve apenas lugar no início do século XIX<sup>57</sup>.

Hanslick admite que a música pode representar o movimento dos sentimentos; isto é, não representando os próprios sentimentos e estados de ânimo, a música possui a capacidade de caracterizar uma das suas propriedades: o dinamismo. No entanto, o

---

<sup>56</sup> Eduard Hanslick, *Do Belo Musical*, trad. Artur Morão (Lisboa, Edições 70, 2015), p. 46.

<sup>57</sup> A incerteza subjacente ao conteúdo de uma peça musical apenas instrumental causava desconforto e terá levado, num episódio agora célebre, contado por Rousseau, à explosão verbal do filósofo Bernard Fontenelle: “sonata, o que queres tu de mim?”, caracterizadora da dificuldade em compreender uma peça musical, não só privada de texto que a acompanhe, como até de um título que a descreva. Mark Evan Bonds, *Absolute Music - the history of an idea*, p. 74.

autor separa claramente a forma e o conteúdo musicais do efeito que a música pode suscitar nos ouvintes. Admitindo que a música pode suscitar emoções, Hanslick considerou não haver uma relação causal entre uma peça musical e a emoção por ela eventualmente suscitada, na medida em que “a mesma música, em diferentes nacionalidades, temperamentos, idades e circunstâncias, mais ainda, na igualdade de todas estas condições em diferentes indivíduos, terá efeitos muito diversos”<sup>58</sup>. Ademais, também as civilizações e as épocas trazem variações no ouvir e no sentir que não são consentâneas com a definição de um princípio estético associado ao sentimento quando a “música permanece a mesma”. Sendo a música, para Hanslick, um objecto independente da sua localização epocal, os princípios estéticos para a avaliar não podem estar reféns das consequências díspares que tem nos ouvintes que a percebem e apreciam. Mas o resultado dessa independência consagrada por este musicólogo foi uma objectivação excessiva da música uma vez que não há música que nasça fora de uma época, não há música que nasça fora de um humano e não há ouvido que não seja habituado aos sons do seu contexto<sup>59</sup>.

Não obstante a inovação de Hanslick, em particular relativamente ao belo musical e à sua importância na estética musical, o formalismo pelo qual é conhecido teve em nomes como Schiller ou Goethe<sup>60</sup> ilustres percursores. Também a defesa de que música não expressa emoções e é apenas “som puro, sem significado” já havia sido veiculada por autores menos conhecidos, ainda que este pudessem ser desconhecidos de Hanslick<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> Eduard Hanslick, *Do Belo Musical*, p. 18.

<sup>59</sup> Como Nietzsche diz “a música não é uma linguagem universal, atemporal, como frequentemente se diz em sua homenagem, mas corresponde exatamente a um grau de sentimento, calor e tempo, que uma cultura bem determinada, delimitada no tempo e no espaço, traz em si como uma lei interior: a música de Palestrina seria totalmente inacessível a um grego, e, por sua vez — o que ouviria Palestrina na música de Rossini?” Friedrich Nietzsche, *Humano, Demasiado Humano II – Opiniões e sentenças diversas* (trad. Paulo César de Souza, Companhia das Letras, 2008), § 171. Trad. modificada.

<sup>60</sup> A partir de Mark Evan Bonds, *Absolute Music - the history of an idea*, p. 98.

<sup>61</sup> Ver a este propósito o que é referido sobre Filodemo, em Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis, Ancient Texts and Modern Problems*, (Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2002), capítulo 8 e sobre Boyé, que escreveu *L'expression musicale mise au rang des chimères*, conforme mencionado em Sousa Dias, *O Riso de Mozart* (Lisboa, Documenta, 2016), p. 39.



O antagonismo entre as duas visões sobre a música absoluta, aqui personificadas através dos pensamentos de Wagner e Liszt, e da música potenciada pela palavra escrita por um lado, e de Hanslick, e da auto-suficiência da música instrumental por outro, foi diminuindo e o final do século XIX e o início do século XX foram caracterizados por um caminho mais próximo de um certo formalismo da música e de um conceito suavizado de música absoluta<sup>62</sup>. Isso pode verificar-se em compositores como Arnold Schönberg e Igor Stravinsky. Mais conhecido pelo seu afastamento das regras da tonalidade, Schönberg chegou a defender a autonomia e auto-suficiência da música. Com algum humor, o músico chegou a referir que “um título [de uma peça musical] tagarela. Aliás: o que devia ser dito, foi dito pela música. Porquê palavras por cima dela? Se palavras fossem necessárias, elas estariam na música”<sup>63</sup>. Stravinsky é outro exemplo de quem advoga que a expressão não é uma propriedade intrínseca da música, questionando mesmo a injustiça de lhe pedirem o impossível, a saber, que “expresse sentimentos, que traduza situações dramáticas, até mesmo que imite a natureza?”<sup>64</sup> Como Sousa Dias aponta a propósito de Stravinsky, mesmo quando a música “parece exprimir ou, mais ainda, querer exprimir, querer dizer qualquer coisa, essa expressão constitui sempre um elemento adicional, excrescente, extramusical, uma ilusão ou convenção decorrente de uma tradição interpretativa ou da intenção declarada do compositor e sobreposta ao elemento musical, em si inexpressivo.”<sup>65</sup>

Na medida em que, para Hanslick, a música diz ‘ideias musicais’ a partir de “formas sonoras em movimento”, mas isso é auto-suficiente, a música não tem modelo anterior na natureza, no humano que pertence à natureza, nem ainda em algo que anima humano e restante universo (como em Schopenhauer). Com Hanslick, a música deixa de

---

<sup>62</sup> Mark Evan Bonds, *Absolute Music - the history of an idea*, pp. 237-249.

<sup>63</sup> *Idem, ibidem*, p. 98. Schönberg reconhece porém que a existência de uma variedade de tipos musicais (noturnos, baladas, marchas fúnebres, romances, oratórias, cantigas, música coral, óperas, melodramas, balés) e títulos indicativos (Eroica, Pastoral) visam produzir não só “impressões musicais, mas também provocar efeitos secundários, isto é, associações de um carácter definitivo”, carácter este que diz respeito não apenas à emoção que se espera que ela produza, como à disposição do compositor e ao modo como as peças devem ser tocadas. Porém, Schönberg assume estas nomenclaturas como pertencentes ao extra-musical. Ver Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, (New York: St. Martin's Press, 1967), p. 93.

<sup>64</sup> Igor Stravinsky, *Poetics of music in the form of six lessons*, trad. Arthur Knodel e Ingolf Dahl (Cambridge, Harvard University Press, 1947), p.77.

<sup>65</sup> Sousa Dias, *O Riso de Mozart*, p. 34.

ser uma reverberação de algo que a antecede, sendo antes uma reformulação e repetição de si própria, enquanto combinação variável de formas sonoras.

## II.5. Interlúdio

No percurso trilhado nas secções anteriores, feito em jeito de breve história de ontologia musical, as várias secções são instrumentos para mostrar como, ao longo dos séculos, a música foi pensada como um eco — do universo, da natureza, da Vontade —, como reflexo de sentimentos humanos e como repetição de si própria. Reconhecendo as diferenças existentes entre as várias explicações, é-lhes comum, com excepção da hipótese hanslickiana, a ideia de que a música é uma repetição de algo que lhe é anterior, é-lhes comum o prefixo “-re”, característico da repetição.

Porém, estas concepções da música apresentam todas alguns problemas que foram sendo abordados nas diferentes secções, mas que carecem ainda de solução. Primeiro, as explicações subjacentes às hipóteses metafísicas, independentemente de terem pendor mais físico-cósmico ou se referirem à essência do mundo, já não são aceitáveis, e esgotaram-se com a modernidade. Segundo, a visão da música como imitação e expressão de afectos e sentimentos humanos, apesar de posicionar correctamente o humano como origem da música, porquanto a música é uma criação humana, parece ignorar a possibilidade de diferentes épocas, lugares e pessoas terem expressões e tipos de compreensão variáveis para o mesmo afecto. Do lado oposto, a visão hanslickiana da música autonomiza a música de tal forma que parece quase esquecer que se trata de uma criação humana. Neste contexto, queremos apresentar nesta secção alguns argumentos contra cada uma destas teses para preparar a secção seguinte, na qual exporemos uma concepção alternativa, a partir de Gilles Deleuze, que resolve a maior parte destes problemas.

Vejam, primeiro, alguns argumentos que colocam em causa hipóteses que explicam a música metafisicamente. Para o fazer, escolhemos apoiar-nos em Nietzsche pela sua relevância no modo e na extensão como questionou a metafísica, a existência da verdade e a capacidade da razão humana em providenciar respostas para a compreensão do mundo. Em *Humano, Demasiado Humano*, Nietzsche afirma “nunca

mais pode[r] voltar a florescer aquele género de arte que (...) pressupõe não só um significado cósmico, mas também metafísico dos objectos de arte”<sup>66</sup>. O filósofo expurga da arte os pressupostos metafísicos que lhe dariam “muito mais valor”<sup>67</sup>, que trariam o conforto de, por exemplo, existir uma permanência, uma imutabilidade essencial, acessível ao artista através da sua obra, mas reconhece que “os efeitos mais elevados da arte” podem, mesmo no espírito livre, fazer ressoar a “corda metafísica”<sup>68</sup>. Apesar de reconhecer que os humanos podem ter dificuldade em despedir-se da metafísica, não obstante saber-se que já não pertence à modernidade<sup>69</sup>, a arte, por aparentar ser maior do que o homem, parece ainda beneficiar dessa tentativa de ir para além do mundo. Porém, isso não significa que a arte e a música em particular ascendam, efectivamente, a esse nível metafísico, desde logo porque não existe nível metafísico ao qual possam ascender. O que sucede é que não só as palavras são insuficientes para esclarecer a arte, como as palavras dos léxicos existentes que utilizamos para qualificar as peças artísticas, tentando fazer jus ao que sentimos como perfeição ou avassaladora revelação, estão repletas de um significado que vai para além do mundo. Dito de outro modo, a música não se refere à essência do universo, ou a algo que é extra-humano, mas é de tal modo poderosa e original e, até, perfeita, que só sabemos falar dela, sentindo fazer-lhe justiça, com palavras de pendor metafísico. De qualquer modo, não nos devemos esquecer que mesmo esta percepção ou juízo de perfeição ou grandiosidade da música é uma avaliação humana.

Não só o juízo estético é humano, como humana é a criação artística. Nietzsche chega mesmo a anotar nos seus cadernos que, ao contrário do que Schopenhauer havia

---

<sup>66</sup> Friedrich Nietzsche, *Humano, Demasiado Humano* (vol. I), trad. Paulo Osório de Castro (Lisboa, Relógio d'Água, 1997), § 220.

<sup>67</sup> *Idem, ibidem*, § 222.

<sup>68</sup> *Idem, ibidem*, § 153.

<sup>69</sup> A morte de Deus, o esgotamento da razão e da verdade, são exemplos maiores dos contributos de Nietzsche. Mas não são fáceis de aceitar, deixam-nos sem pé, e como o próprio Nietzsche diz, é muito forte a “necessidade [da] metafísica e como a nossa natureza, por fim, ainda tem dificuldade em separar-se dela, eis o que se pode concluir do facto de mesmo no espírito livre, quando este se despojou de tudo quanto é metafísico, os efeitos mais elevados da arte provocarem facilmente uma ressonância da corda metafísica, há muito emudecida ou até rota.”, *Idem, ibidem*, §153.

defendido, “a música não revela a essência do mundo e a sua ‘vontade’<sup>70</sup>, (...) a música revela apenas o senhor músico!”<sup>71</sup> Na música joga-se o homem e, como Nietzsche nos adverte, a ideia da obra de arte não cai do céu, é antes fruto dos “grandes trabalhadores, incansáveis não só em inventar, mas também em reprovar, examinar, transformar, ordenar”<sup>72</sup>, como se percebe pelos apontamentos de Beethoven. É, assim, do homem que nasce a música, daquele homem genial que “no seu caminho pela floresta, se perdeu completamente, mas que, com uma energia fora do comum, se esforça por chegar ao ar livre por qualquer direcção, [e] descobre por vezes um caminho novo, que ninguém conhece”<sup>73</sup>.

Finalmente, a auto-suficiência da música permite que ela continue a ter valor artístico, mesmo num contexto meramente humano, epocal, geográfico e circunstancial. Não é por conseguir alcançar a essência do mundo ou do movimento do universo, que de outra forma seria inacessível, que a música é reveladora. Pelo contrário, é por não necessitar de nada mais para além do mundo, que a criação musical é uma afirmação da vida e de tal forma poderosa que até parece ir além do que existe. Mas devemos esta conclusão a Nietzsche. Assinalando o que parece ser uma perda, Nietzsche redimiou a arte para o único plano possível: “o que resta da arte” é uma clara afirmação da vida, é o caminho para “ter prazer na existência”; o que sobra da arte como canal de revelação metafísico é maior do que o que lhe escapa porque não pressupõe algo para-além da

---

<sup>70</sup> Não ignoramos que Schopenhauer foi uma influência, um ponto de partida, para Nietzsche no tempo d’*O Nascimento da Tragédia*, obra que o filósofo escreveu com o intuito de fazer renascer a possibilidade da tragédia na modernidade a partir do espírito de música. Esta obra está ainda permeada de alguma linguagem schopenhaueriana, com laivos de conforto metafísico, chegando Nietzsche a referir que a música “surge como vontade”, é a “linguagem da vontade” (Friedrich Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, trad., comentários e notas de Teresa R. Cadete (Relógio d’Água, Lisboa, 1997), respectivamente Cap. VI, p. 52 e Cap. XV, p. 116.). Uma análise do que, já por este período, podia constituir uma distância entre o pensamento de Nietzsche e o de Schopenhauer pode ser encontrada em Maria João Mayer Branco, “A música, nossa precursora. Acerca da música na filosofia de Nietzsche”, (Cad. Nietzsche, v. 31, 2012). Análises mais abrangentes da evolução do pensamento musical de Nietzsche podem ser encontradas em Éric Dufour, *L’Esthétique Musicale de Nietzsche* (Presses Universitaires du Septentrion, 2005) ou Fernando R. De Moraes Barros, “O pensamento musical de Nietzsche”, dissertação de doutoramento (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005).

<sup>71</sup> Friedrich Nietzsche, *Fragmentos Póstumos* (doravante FP) 1885 2 [29].

<sup>72</sup> *Idem*, *Humano, Demasiado Humano I*, § 155.

<sup>73</sup> *Idem*, *ibidem* § 231.

vida para a validar. O que resta da arte é o compreender que “a vida, seja lá como for, é boa”<sup>74</sup>.

Acresce que também a visão racionalista da música, que vê na certeza dos números um motivo para a elevar ao nível dos deuses, peca por considerar que só a razão consegue compreender o que a música diz. Na verdade, não só há várias faculdades convocadas na percepção e tentativa de compreensão da música, como não podemos sequer argumentar que essas várias faculdades consigam compreender e esgotar o valor da música. Também Nietzsche repudia o “preconceito científico” e mostra que seria absurdo avaliar a música pelo que dela se pode conceber em números.

Mas um mundo essencialmente mecânico seria um mundo essencialmente sem sentido [*sinnlose*]! Suponhamos que se poderia julgar o valor de uma música pelo que dela se pode calcular e contar, pelo que se pode traduzir em números... quão absurda seria essa avaliação «científica»! Que se teria verdadeiramente apanhado, compreendido, conhecido? Nada, absolutamente nada daquilo que nela é precisamente «música»!<sup>75</sup>

Não entrando na discussão de esta objecção nietzschiana ter, ou não, um fundamento ontológico<sup>76</sup>, o que interessa reter é o modo como, em ambas as interpretações, Nietzsche não aceita reduzir a música a um conjunto de padrões matematicamente discerníveis. Com efeito, reduzir a música ao que nela se pode medir em números ignora o seu valor artístico, que vai muito para além do que de científico nela se pode encontrar. Se assim não fosse, as tentativas de compor música a partir de algoritmos computacionais poderiam igualmente ser consideradas artísticas. Finalmente, é por não se referir apenas ao que pode ser quantificável que a música pode ambicionar ao que a ciência não abarca.

Vejamos agora algumas objecções à teoria dos afectos e à ideia de que a música imita as paixões humanas. Esta concepção da música também não se tornou consensual

---

<sup>74</sup> *Idem, ibidem*, § 222.

<sup>75</sup> Friedrich Nietzsche, *A Gaia Ciência*, trad. Alfredo Margarido (Lisboa, Guimarães Editores, 2000), § 373. Trad. modificada.

<sup>76</sup> Para uma análise de duas perspectivas alternativas sobre o §373 d’*A Gaia Ciência*, ver respectivamente Brian Leiter, *Nietzsche on Morality*, (London, Routledge, 2002), pp. 23-25 e Christoph Cox, “Nietzsche, Dionysus, and the Ontology of Music”, in Keith Ansell Pearson (ed.), *A companion to Nietzsche* (Chichester, Blackwell Publishing, 2006), pp. 495-513.

e sofreu críticas, em particular de Hanslick<sup>77</sup>, sendo certo que antes de este último publicar *Vom Musikalisch-Schönen*, já outros pensadores haviam disputado que a mimese estava subjacente à produção musical<sup>78</sup>. Hanslick considera que não foi na natureza que o homem aprendeu a fazer música<sup>79</sup> sendo, portanto, impossível à música imitá-la, e refere, quase jocosamente, que a natureza desconhece as composições musicais. Com uma leitura restrita e limitativa da mimese aristotélica, Hanslick diz ainda que “a sentença aristotélica acerca da imitação da natureza na arte, que era ainda corrente entre os filósofos do século passado, foi há muito rectificada (...) A arte não deve copiar servilmente a natureza, deve transformá-la. (...) O compositor nada pode transformar, deve *criar* tudo de novo”<sup>80</sup>. Efectivamente, a música é uma criação humana; mas não precisando de copiar modelos da natureza, é a partir do homem que ela germina e o homem não existe fora da natureza, nem fora do mundo.

Hanslick tem razão quando diz que a arte não deve copiar a natureza, bem como quando diz que o compositor deve ser um criador. Porém, ao reduzir a música a uma criação que só se diz a si própria, Hanslick objectivou excessivamente a música e concedeu-lhe uma autonomia que é, em grande medida, questionável pois não há música que nasça fora de uma época, de um humano e não há ouvido que não seja habituado aos sons do seu contexto.

Tendo em conta as limitações e objecções às hipóteses analisadas até aqui, segundo as quais a música é imitação das leis físicas, da Vontade, de sentimentos humanos e até de si própria, procuraremos agora concentrar-nos em Deleuze e na tese da música como repetição, que apresentaremos a partir da sua obra *Diferença e Repetição* e que nos parece resolver vários problemas que discutimos neste interlúdio.

---

<sup>77</sup> Ainda antes de Hanslick, a segunda metade do século XVIII já havia sido testemunha da diminuição da importância do conceito de mimese como princípio estético subjacente à produção artística, em favor do belo ou do génio. Ver Mark Evan Bonds, *Absolute Music - the history of an idea*, pp. 78 e 105.

<sup>78</sup> Ver Mark Evan Bonds, *Absolute Music - the history of an idea*, pp. 103-108.

<sup>79</sup> Eduard Hanslick, *Do Belo Musical*, p. 102.

<sup>80</sup> *Idem, ibidem*, p. 107.

## II.6. Tese da música como repetição *pura*

Para apresentar a ontologia musical de Gilles Deleuze, iremos começar por analisar a génese da música para averiguar se esta arte pode ser uma criação humana imanente, que não necessita de um além do mundo para a validar. Iremos ainda investigar em que consiste, para Deleuze, esta criação musical e contrastá-la com o formalismo de Hanslick. Finalmente, analisaremos a possibilidade de, em contraponto com a mimese e a teoria dos afectos, conceber a música como um reflexo do humano, mas sem um molde inumano, sobre-humano ou desumano do qual ela é decalcada. Dito de outro modo, indagaremos se é possível existir uma criação artística, especificamente musical, *ex novo*, sem modelo precedente e, caso isso seja possível, se tal possibilidade invalida a possibilidade de a música ser uma repetição.

Para Deleuze, a Ideia é uma condição da origem da obra e em particular da obra artística. Ou seja, devemos procurar na Ideia o fundamento da arte e, em particular, da música. E para compreender o alcance do conceito deleuziano de Ideia, interessa definir aqui o que, para Deleuze, a Ideia não é. Desde logo, a Ideia não é a essência<sup>81</sup>. Isso seria voltarmos ao platonismo e às questões *o que é?* em detrimento das questões mais “eficazes e potentes (...); quanto, como, em que caso?”<sup>82</sup>. Mas se a Ideia não é a essência, ela também não é o objecto (as ideias distinguem-se, mas não como se distinguem as formas), não é a representação nem é o conceito. Aliás, Deleuze refere até que “a verdadeira oposição é entre a Ideia (...) e a representação”<sup>83</sup>.

Ora, se nada disto caracteriza a Ideia, como podemos concebê-la? O filósofo esclarece que “cada Ideia é uma multiplicidade, uma variedade”<sup>84</sup>, mas isso não significa que a Ideia seja uma generalidade ou uma amálgama desconectada de coisas

---

<sup>81</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado (Lisboa, Relógio d'Água, 2000), p. 311.

<sup>82</sup> *Idem, ibidem*, p. 312.

<sup>83</sup> *Idem, ibidem*, p. 317.

<sup>84</sup> *Idem, ibidem*, p. 303.

dísparos. Ela diz, antes, respeito a uma “organização própria do múltiplo”<sup>85</sup>. Assim, para melhor compreender as Ideias deleuzianas importa olhar primeiro para o conceito de multiplicidade. A multiplicidade é uma estrutura complexa que não se refere a uma unidade anterior, nem se agrega sob essa unidade. Segundo esta perspectiva, podemos dizer que a multiplicidade não tem um referente. Ou, ainda, nas palavras de Jonathan Roffe, devemos falar de uma “multiplicidade na sua forma substantiva — uma multiplicidade —”, em vez de referi-la como “um adjetivo — como multiplicidade de alguma coisa.”<sup>86</sup> Uma multiplicidade é um conjunto de coisas que se relacionam, que interagem entre si, mas cujos elementos individuais “não têm forma sensível”, ainda que cada actualização num espaço-tempo, que corresponde a uma interacção específica desses elementos, designadamente em termos relacionais, tenha reflexo em “termos e formas” concretos<sup>87</sup>.

Voltemos então à Ideia. A Ideia “é uma multiplicidade, constituída de elementos diferenciais, de relações diferenciais entre esses elementos e de singularidades que correspondem a essas relações”.<sup>88</sup> A Ideia é, portanto, uma “multiplicidade definida”<sup>89</sup>, ou seja, corresponde a um conjunto de elementos diferenciais, das suas relações e das singularidades que daí resultam, mas esse conjunto é um conjunto específico. É por esta razão que a “Ideia se define como estrutura (...), um sistema de ligação múltipla.”<sup>90</sup> Enquanto estruturas (que não são estruturas fixas, mas antes estruturas relacionais, inclusivamente em relação a um sujeito, ainda que Deleuze não o dissesse deste modo),

---

<sup>85</sup> *Idem, ibidem*, p. 303.

<sup>86</sup> Jonathan Roffe, entrada do dicionário ‘Multiplicity’, em Adrian Parr (ed.), *The Deleuze dictionary* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010), p. 181.

<sup>87</sup> “Quando e em que condições devemos falar de multiplicidade? (...) 1.º é preciso que os elementos da multiplicidade não tenham forma sensível nem significação conceptual (...). Eles nem mesmo têm existência actual e são inseparáveis de um potencial ou de uma virtualidade. (...) 2.º é preciso (...) que estes elementos sejam determinados, mas reciprocamente, por relações recíprocas que não deixem subsistir qualquer independência. (...); 3.º uma ligação múltipla ideal, uma *relação* diferencial deve actualizar-se em *correlações* espaço-temporais diversas, ao mesmo tempo que os seus elementos se encarnam actualmente em *termos* e formas variadas.” Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 305.

<sup>88</sup> *Idem, ibidem*, p. 441.

<sup>89</sup> *Idem, ibidem*, p. 304.

<sup>90</sup> *Idem, ibidem*, p. 305.



as Ideias são as condições de génese — que vai do virtual ao actual<sup>91</sup> — das coisas<sup>92</sup>. Ou, nas palavras de Deleuze, “cada coisa é uma multiplicidade na medida em que encarna a Ideia”.<sup>93</sup>

Como se disse já, as Ideias interessam-nos porque são condições de génese da obra artística, e elas são-no por dois motivos. Primeiro, porque sendo puramente virtuais, precisam de actualização para se consubstanciarem. Segundo, porque são criativas.

Atentemos, primeiro, à actualização das Ideias. À actualização da “virtualidade em espécies e partes distintas, sempre em relação a um problema diferenciado, em relação a condições de problemas diferenciados”<sup>94</sup>, Deleuze chama diferenciação (*différenciation*, com um *c*).<sup>95</sup> Por este motivo, Pascale Criton defende que a “diferenciação é actualização, um duplo movimento de especificação e de organização.”<sup>96</sup> Anne Sauvagnargues ajuda-nos a compreender o que isto pode significar, de uma maneira menos árida, em relação à música. Nas suas palavras, “a diferenciação [*différenciation*] (com um *c*) diz respeito ao movimento de actualização do virtual (...) e define a individuação das formas actualizadas e das organizações estáveis (um concerto, uma gravação, uma partitura propõem casos não equivalentes de individuação)”<sup>97</sup>.

---

<sup>91</sup> Cf. Deleuze refere, “basta compreender que a génese não vai de um termo actual, por menor que seja, a um outro termo actual no tempo, mas vai do virtual à sua actualização (...)”, *Idem, ibidem*, p. 306.

<sup>92</sup> Cf. John Protevi, Preparing to Learn from Difference and Repetition, *Journal of Philosophy: A Cross-Disciplinary Inquiry*, Winter 2010, Vol. 5, No. 11: 35-45.

<sup>93</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 304.

<sup>94</sup> *Idem, ibidem*, p. 339.

<sup>95</sup> Como Anne Sauvagnargues refere, o “virtual e actual apresentam, os dois, modos da diferença: um todo pode ser diferenciado [*différentié*] (com um *t*) (...) quando ele é virtual, (...), sem se ter estabilizado sob a forma de um indivíduo actual. (...) Quando esta diferenciação [*différentiation*] (com um *t*) se actualiza, ela individua-se, passa do virtual ao actual e resolve a sua diferença de potencial inicial para se diferenciar [*différencier*] (com um *c*).” Ver Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l’art* (Paris, Presses Universitaires de France, 2005), p. 89. Infelizmente, a tradução portuguesa utiliza a mesma palavra - diferenciação - para traduzir *différentiation* e *différenciation*, pelo que nesta dissertação colocaremos a palavra em francês entre parêntesis sempre que relevante.

<sup>96</sup> Pascale Criton, “Bords à bords : vers une pensée-musique”, *Le Portique* [En ligne], n.º 20, 2007.

<sup>97</sup> Anne Sauvagnargues, “Occuper sans compter”, em Pascale Criton, Jean-Marc Chouvel (eds.), *Gilles Deleuze. La pensée-musique* (Centre de documentation de la musique contemporaine, 2015), p. 94.

Ora, a actualização de uma Ideia não pode ser feita num vazio, ela faz-se “no espaço, no tempo, mas também numa consciência”<sup>98</sup>. Por exemplo, o autor da obra de arte é o operador da Ideia<sup>99</sup> que actualiza essa Ideia na sua consciência e num “tempo e [n]um espaço imanentes à Ideia”<sup>100</sup>. Segundo esta perspectiva, são o compositor ou o intérprete que geram a obra, a partir de uma virtualidade, que é absolutamente real e não se refere a uma pré-existência, divina ou física. O autor da obra só pode operar sobre a Ideia, no sentido de a actualizar a partir de um espaço concreto, ou seja, de uma localização geográfica e espacial, bem como de um tempo concreto, ou seja, de uma época e de um momento. Daqui decorre que a obra artística não pode ser desassociada da estrutura que permite a sua geração, isto é, do seu tempo, do seu contexto e do seu criador, bem como, podendo estes factores parecerem menores, das condições acústicas de criação ou do estado dos instrumentos. Dito de outra forma, a obra de arte, e a peça musical em particular, são função de um criador humano, de uma localização histórica, cultural, geográfica, bem como de um conjunto inumerável de circunstâncias próprias da génese e desenvolvimento da obra. Esta interpretação é consistente com a importância que Deleuze atribui às questões “quanto, como, em que caso?”. Como vemos, nesta concepção deleuziana não existe uma referência metafísica à qual a música alude; existe tão-somente, mas suficientemente, um humano, que vive num contexto histórico, cultural e temporal, e que tem características constitutivas próprias que contribuem para o processo de operar a Ideia. Consideramos, portanto, que esta concepção de Deleuze nos permite ultrapassar as limitações das hipóteses que tentam explicar a música metafisicamente que abordámos anteriormente.

Sublinhamos, ainda, que a actualização “é sempre uma verdadeira criação” na medida em que não existe uma semelhança entre essa actualização e a virtualidade actualizada. Isto significa que a criação artística é, também ela, uma verdadeira criação, isto é, um processo que resulta numa novidade e, portanto, não é um reflexo do que já existe cristalizado num outro nível (seja do universo ou da sua essência, ou do humano). Ou ainda, como Deleuze diz, a actualização “não se faz por limitação de uma

---

<sup>98</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 358.

<sup>99</sup> *Idem, ibidem*, p. 327.

<sup>100</sup> *Idem, ibidem*, p. 346.

possibilidade preexistente”.<sup>101</sup> O virtual dá as condições para “a diferença e a repetição funda[re]m o movimento da actualização da diferenciação (*différenciation*) como criação”<sup>102</sup>. Isto significa que podemos afirmar existir uma correspondência entre uma actualização e uma sua multiplicidade virtual, mas não podemos reconhecer uma relação de semelhança entre ambos. E também assim, porque não se funda num princípio de identidade, a Ideia não é reconhecível, por virtude de uma semelhança, na actualização. A diferenciação ou actualização numa espécie e em partes pode ser concebida, em particular, como diferenciação ou actualização num objecto ou numa obra de arte.

Quando a obra de arte se reclama de uma virtualidade na qual mergulha, ela não invoca qualquer determinação confusa, mas a estrutura completamente determinada formada pelos seus elementos diferenciais genéticos, elementos tornados virtuais, tornados embrionários. Os elementos, as variedades de relações, os pontos singulares coexistem na obra ou no objecto, na parte virtual da obra ou do objecto, sem que se possa assinalar um ponto de vista privilegiado sobre os outros, um centro que seria unificar de outros centros.<sup>103</sup>

Isto significa que o “virtual é completamente determinado”, com essa determinação a ser feita de elementos e relações diferenciais. Não só o virtual é determinado, como “não se opõe ao real, mas somente ao actual”<sup>104</sup>. Desde logo, isto implica que não só as Ideias são reais<sup>105</sup>, como também o é a virtualidade na qual a obra de arte mergulha. Se, por um lado, a individuação numa obra de arte, sob a forma de, por exemplo, um concerto, corresponde a uma actualização ‘não privilegiada’, qualquer individuação “coloca na obra uma diferenciação (*différentiation*, com um *t*), ou seja, uma idealidade, virtual mas distinta, de singularidades intensivas que reintroduzem a cada instante o aleatório no sistema, e determinam a sua consistência ideal”<sup>106</sup>. Para

---

<sup>101</sup> *Idem, ibidem*, p. 346.

<sup>102</sup> *Idem, ibidem*, p. 347.

<sup>103</sup> *Idem, ibidem*, p. 342.

<sup>104</sup> *Idem, ibidem*, p. 342. Notamos, ainda, que não se opondo ao real, o virtual não deve ser confundido com o possível (“o único perigo é confundir o virtual com o possível”, p. 345).

<sup>105</sup> Como Deleuze refere, a “realidade do virtual consiste nos elementos e relações diferenciais e nos pontos singulares que lhes correspondem”, ou seja, na estrutura. *Idem, ibidem*, p. 342.

<sup>106</sup> Anne Sauvagnargues, “Occuper sans compter”, em Pascale Criton, Jean-Marc Chouvel (eds.), *Gilles Deleuze. La pensée-musique*, p. 94.

além disso, é “preciso que cada ponto de vista seja ele mesmo a coisa ou que a coisa pertença ao ponto de vista. É preciso, pois, que a coisa nada seja de idêntico, mas esquartejada numa diferença em que se desvanece tanto a identidade do objecto como a do sujeito que vê”<sup>107</sup>. Por celebrar a diferença em si mesma e a divergência e não estabelecer hierarquia entre as diferentes coisas é que não existe um centro a partir do qual tudo se mede ou avalia. Já a representação caracteriza-se pelo oposto, tem uma perspectiva e um centros únicos, “mas não mobiliza nem move nada”<sup>108</sup> e o movimento não se coaduna com essa fixação representativa.

Olhemos agora para a criatividade das Ideias. Deleuze diz-nos que “criar é ter uma Ideia”<sup>109</sup>, mas estas não são frequentes nem aparecem facilmente e por isso ter uma Ideia “é uma espécie de festa”<sup>110</sup>. E é tanto mais uma festa, quanto nasce por necessidade visto que um criador só faz aquilo de que precisa<sup>111</sup>. Parece-nos que esta necessidade decorre de cada Ideia ter como objecto um problema<sup>112</sup>, completamente determinado, pelo que cada sua actualização pode ser concebida como uma solução<sup>113</sup>, ou seja, o problema, que é o objecto da Ideia, precisa de uma solução, que é consubstanciada em actualizações específicas. Além disso, uma Ideia pertence a um domínio específico, mesmo quando pode ser estendida a outro domínio; não se tem Ideias em geral<sup>114</sup>. E se uma Ideia é específica por natureza e tem um modo de expressão inerentemente associado (seja musical, poético, filosófico ou científico), quem a tem aplica-a inexoravelmente nesse domínio, utilizando e recorrendo a técnicas desse domínio. E é por este motivo que Deleuze se refere a uma Ideia linguística e a

---

<sup>107</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 122.

<sup>108</sup> *Idem, ibidem*, p. 121.

<sup>109</sup> Gilles Deleuze e Claire Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, produzido e realizado por Pierre-André Boutang (I de Ideia).

<sup>110</sup> Gilles Deleuze, *Qu'est ce que l'acte de création*, Conférence donnée dans le cadre des “Mardis de la Fondation”, 17 de Março de 1987.

<sup>111</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>112</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 312.

<sup>113</sup> Constantin V. Boundas, entrada do dicionário ‘Virtual/Virtuality’, em Adrian Parr (ed.), *The Deleuze dictionary*, p. 301.

<sup>114</sup> Gilles Deleuze, *Qu'est ce que l'acte de création*.

uma Ideia poética quando fala da rima<sup>115</sup>. E seria pelo mesmo motivo que Deleuze falaria de uma Ideia musical.

No campo da música, uma Ideia corresponde à criação de um bloco duração—som<sup>116</sup> e consiste em “tornar audíveis as forças que não são, por si próprias, audíveis”<sup>117</sup>. Por conseguinte, uma Ideia musical não passa por imitar o canto de um pássaro nem por reproduzir um arpejo. Uma Ideia musical refere-se a forças que não precisam sequer de ser sonoras, contudo, se as forças não precisam de ser sonoras, a sua expressão é-o. Em “Rendre audibles des forces non-audible par elles-mêmes”, Deleuze refere que o elemento da música “são as forças não sonoras que o material sonoro elaborado pelo compositor torna perceptíveis”<sup>118</sup>. Um dos exemplos aí exposto por Deleuze é o andamento *Dialogue du vent et de la mer* no qual Claude Debussy torna audíveis “o tempo, a duração e até a intensidade”<sup>119</sup>. Outro exemplo referido, em “Occuper sons compter: Boulez, Proust et le temps”, é o de Messiaen, que usa o “som como intermediário que torna o tempo sensível, os Números do tempo perceptíveis, organizando os materiais para capturar as forças do tempo e torná-las som”<sup>120</sup>. Mas não são apenas as forças associadas ao tempo que podem ser tornadas audíveis pela música. Reconhecendo que a música pode evocar uma paisagem ou uma cor, Deleuze considera que, num nível mais profundo, “é a própria música que contém uma paisagem especificamente sonora” ou que “as durações, os ritmos (...) são cores (...) sonoras” ou ainda que um motivo musical, como acontece em algumas óperas de Wagner, é uma personagem. São “paisagens sonoras [como em Proust], cores audíveis [como em

---

<sup>115</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, pp. 71-73.

<sup>116</sup> Por paralelismo com a criação de blocos de conceitos pelos filósofos, de blocos de movimento-duração pelos cineastas ou de blocos linhas-cores pelos pintores. Gilles Deleuze, *Qu'est ce que l'acte de création*.

<sup>117</sup> Gilles Deleuze, “Rendre audibles des forces non-audible par elles-mêmes”, em *Deux régimes de fous, Textes et entretiens 1975-1995* (Paris, Minuit, 2003), p. 146.

<sup>118</sup> “Rendre audibles des forces non-audible par elles-mêmes” foi uma intervenção de Deleuze numa conferência sobre tempo musical, organizada por Pierre Boulez, no Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), em 1978. Ver Carmen Pardo Delgado, “Résonances musique-philosophie. Daniel Charles en dialogue avec Gilles Deleuze”, em Pascale Criton, Jean-Marc Chauvel (eds.), *Gilles Deleuze. La pensée-musique*, p. 29.

<sup>119</sup> Gilles Deleuze, “Rendre audibles des forces non-audible par elles-mêmes”, em *Deux régimes de fous, Textes et entretiens 1975-1995*, p. 145.

<sup>120</sup> “Occuper sons compter: Boulez, Proust et le temps”, *idem, ibidem*, p. 278.

Liszt], personagens rítmicas [como em Wagner]”<sup>121</sup> que podem ser concebidas como exemplos de forças expressas artisticamente. Porquanto “o problema da arte e o problema relacionado da criação é um problema de *percepção* e não de memória”<sup>122</sup> e uma “percepção alargada significa tornar forças que são normalmente imperceptíveis, sensíveis, ressonantes (ou visíveis)”<sup>123</sup>, podemos afirmar que as forças não sensíveis que podem ser tornadas sensíveis não estão apenas implicadas nem são apenas expressáveis na música. Também o são nas outras artes, como o são ainda na filosofia ou em outras disciplinas<sup>124</sup>. Estas forças, diz Deleuze, “não são necessariamente o tempo, (...) mas elas misturam-se e combinam-se com as forças do tempo”<sup>125</sup>, o que significa que o tempo é uma força implicada em qualquer das artes<sup>126</sup>. A importância do tempo e da repetição serão abordados na secção subsequente. Por agora interessa-nos a percepção e a importância do sensível. O filósofo afirma que “a obra de arte abandona o domínio da representação para se tornar “experiência”, empirismo transcendental ou ciência do sensível”<sup>127</sup>. A criação artística, para Deleuze, corresponde a uma criação de perceptos. Os “perceptos não são percepções, são pacotes de sensações e de relações que sobrevivem àquele que as experimenta”<sup>128</sup>, ou seja, pacotes de sensações e de relações que deixam de ser apenas do artista, que permanecem e vão para além dele, que dele se tornam independentes. A permanência dos perceptos decorre de a arte dar “uma duração ou uma eternidade a este complexo de sensações que não é mais visto como sentido por alguém”<sup>129</sup>. Todavia, “não há perceptos sem afectos”<sup>130</sup>, sendo os afectos “devires que

---

<sup>121</sup> “Rendre audibles des forces non-audible par elles-mêmes”, *idem, ibidem*, pp. 144-145.

<sup>122</sup> “Occuper sons compter: Boulez, Proust et le temps”, *idem, ibidem*, p. 276.

<sup>123</sup> “Occuper sons compter: Boulez, Proust et le temps”, *idem, ibidem*, p. 278.

<sup>124</sup> “Rendre audibles des forces non-audible par elles-mêmes”, *idem, ibidem*, pp. 142-146.

<sup>125</sup> “Occuper sons compter: Boulez, Proust et le temps”, *idem, ibidem*, p. 278.

<sup>126</sup> Cf. John Raby que afirma que “as forças não sensíveis e portanto tornadas perceptíveis pelas diferentes disciplinas são, assim, trazidas de volta ao Tempo”. John Raby, “Gilles Deleuze: musique, philosophie et devenir” (dissertação de doutoramento, *Art et histoire de l'art*. Université Rennes, 2015), p. 34.

<sup>127</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 123.

<sup>128</sup> Gilles Deleuze, *Conversações*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa (Fim de Século, 2003), p. 187.

<sup>129</sup> Gilles Deleuze e Claire Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (I de Ideia).

<sup>130</sup> *Idem, ibidem*.

transbordam aquele que passa por eles”<sup>131</sup>, ou sejam, não são apenas sentimentos, são sentimentos em movimento que não vivem apenas em quem os tem. Assim, os afectos não são sentimentos estanques, mas forças em movimento. Deleuze pergunta “Será que a música não seria a grande criadora de afectos? Será que ela não nos arrasta para potências acima de nossa compreensão? É possível.”<sup>132</sup> A defesa de Deleuze de que a arte, e muito particularmente a música, consiste em blocos em movimento de afectos e perceptos é uma visão que parece próxima da mimese musical aristotélica e da teoria dos afectos, e por isso, distante da visão formalista de Hanslick. E é, realmente, uma concepção bastante diferente da de Hanslick, não estivesse aliás Deleuze muito mais interessado nas perguntas “quanto, como, em que caso?”<sup>133</sup> em detrimento da questão ‘o que é?’. Mas com esta novidade de imprimir às sensações e aos sentimentos uma transferibilidade em mutação, tornando-os perceptos e afectos, Deleuze vai muito para além das teses imitativas. Primeiro, porque a sua visão da arte e da realidade não permite a fixação imutável desses sentimentos. Segundo, porque para o filósofo francês a imitação, mesmo sendo de sentimentos, é concebida como uma cópia. A cópia que não só vive refém de um modelo que Deleuze considera não existir, como existe num mundo da representação que Deleuze quer, justamente, ultrapassar.

A arte não imita, mas isso acontece, primeiramente, porque ela repete, e repete todas as repetições, conforme uma potência interior (a imitação é uma cópia, mas a arte é um simulacro, ela inverte as cópias em simulacros). Mesmo a repetição mais mecânica, mais quotidiana, mais habitual, mais estereotipada encontra o seu lugar na obra de arte, estando sempre deslocada em relação a outras repetições com a condição de que se saiba extrair dela uma diferença para estourtar repetições. (...) A maneira pela qual todas as repetições coexistem na música moderna (já no aprofundamento do *leitmotiv* no *Wozzeck*, de Berg)<sup>134</sup> ...

Não imitando, nesta acepção deleuziana, a arte repete e repete, desde logo, porque democratiza. Não havendo um modelo ou uma essência, tudo o que existe – os simulacros – tem níveis de dignidade e valor iguais. Os simulacros vivem todos no

---

<sup>131</sup> Gilles Deleuze, *Conversações*, p. 187.

<sup>132</sup> Gilles Deleuze e Claire Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (I de Ideia).

<sup>133</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 312.

<sup>134</sup> *Idem, ibidem*, pp. 462-463.

mesmo plano e “funciona[m] sobre si mesmo[s]”<sup>135</sup>, sem necessidade de modelo ou referente, permitindo que neles “a repetição já incid[a] sobre repetições e a diferença já incid[a] sobre diferenças”<sup>136</sup>. Os simulacros não são, portanto, cópias desvanecidas que nunca poderiam verdadeiramente reflectir o modelo. Uma análise mais demorada dos simulacros e da ultrapassagem da representação será levada a cabo na secção III.1.1 acerca da questão da possibilidade da repetição de um Mesmo.

Para Deleuze, a arte só existe como experiência. Se aludirmos às enunciações e repetições e recapitulações de uma peça musical, percebemos que Deleuze as concebe como variações, em que só a experiência como diferença as torna valorizáveis enquanto repetições. Ao invés de ser a revisitação de um trecho já enunciado, é a variação numa repetição ou numa recapitulação que sobressai da interpretação de um músico e que não só permite à diferença ser afirmada, como a liberta da ilusão de depender de um modelo. A arte não imita porque repete, afirma Deleuze. E nós poderíamos parafrasear dizendo que a arte não pode imitar porque não há modelos nos quais se baseie. Mas não havendo modelos pré-existentes, há forças que impelem a criação artística com vista a resolver problemas colocados pelas Ideias. Mais globalmente, Deleuze não nega a existência de imitações, mas isso não é distintivo da arte. Quando isso sucede é porque, privados de criatividade, os artistas tentam copiar uma solução que perceberam em outros. Porém, “Balzac em si próprio é inimitável, Céline é inimitável: são novas sintaxes, são “inesperados”” e é por isso que apenas “os imitadores [se] imitam[-se] entre si”<sup>137</sup>, mas não estão a criar arte.

Se a arte repete, só o pode fazer em “relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente”. O exemplo significativo de uma singularidade é a obra de arte: “repete-se uma obra de arte como singularidade sem conceito, e não é por acaso que um poema deve ser aprendido de cor.”<sup>138</sup> É um exemplo que facilmente se explica por não podermos considerar uma obra de arte como substituível ou subsumível

---

<sup>135</sup> *Idem, ibidem*, p. 223.

<sup>136</sup> *Idem, ibidem*, p. 36.

<sup>137</sup> Gilles Deleuze, *Conversações*, p. 175.

<sup>138</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 42.



num conceito. O *Êxtase de Santa Teresa* de Bernini nunca será apenas uma escultura, equiparável a outra qualquer escultura, ‘identificável’ somente com um conceito. É uma singularidade sem equiparáveis ou identificadores. Uma obra de arte não é substituível. Podemos substituir uma maçã por outra e, por convenção linguística e científica, aceitar a generalização de maçã, podendo classificá-las todas no mesmo género e sob o mesmo conceito, admitindo-lhe diversas espécies; conseguimos ainda caracterizar a sua composição de uma forma aproximada e prever o impacto da sua ingestão nos diversos corpos. Ora, quando pensamos em as *Maçãs* de Paul Cézanne<sup>139</sup> pensamos certamente numa singularidade e não nos atrevemos a generalizar este quadro num conceito de quadro com maçãs. O que fizemos com o exemplo do fruto maçã foi generalizar, mas devemos considerar a oposição entre “a generalidade, como generalidade do particular, e a repetição, como universalidade do singular”<sup>140</sup>. Uma singularidade é, portanto, um ponto único, que não é um particular generalizável. Mas se a repetição “diz respeito a uma singularidade não permutável, insubstituível”<sup>141</sup> e esta é um ponto único, percebemos que não podemos apenas “acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira” porque isso seria multiplicar essa primeira vez, essa singularidade, em algo que não seria único, mas múltiplo. Para a repetição ser possível e não ser da ordem da generalização é necessário, ao invés, “elevar a primeira vez à «enésima» potência”<sup>142</sup>.

Quase no final de *Diferença e Repetição*, Deleuze aproxima a obra de arte de um “jogo divino”, no qual “os diferentes lances não se distinguem numericamente, mas *formalmente*, sendo as regras as formas de um mesmo lançar ontologicamente uno ao longo de todas as vezes”<sup>143</sup>. Trata-se de um jogo divino porque as regras não lhe são pre-existentes, não havendo probabilidades determinísticas de ganhos ou perdas. E, ao contrário do jogo humano, no jogo divino todo o acaso é afirmado<sup>144</sup>. É neste jogo

---

<sup>139</sup> A escolha da maçã e de Cézanne não é inocente. A capacidade de Cézanne pintar a sensação foi por demais elogiada por Deleuze em *Francis Bacon. A lógica da sensação*.

<sup>140</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 42.

<sup>141</sup> *Idem, ibidem*, pp. 41-42.

<sup>142</sup> *Idem, ibidem*, p. 42.

<sup>143</sup> *Idem, ibidem*, p. 448.

<sup>144</sup> *Idem, ibidem*, p. 448.

divino de lançamento uno que residem “as variações de relações e as distribuições de singularidades tais como elas são na Ideia”<sup>145</sup> e cada lance formalmente diferente “anima os problemas”. Para Deleuze, a obra de arte repete porque cria as suas próprias regras e porque ultrapassa a representação. Com efeito, para a repetição ser possível, também na arte, só pode sê-lo para além do mundo da representação. O filósofo vai mais longe quando defende que a “obra de arte moderna (...) [ao] desenvolve[r] as suas séries permutantes e as suas estruturas circulares, (...) indica à filosofia um caminho que conduz ao abandono da representação. Não basta multiplicar as perspectivas para fazer perspectivismo”<sup>146</sup>. Por contraponto com o romantismo, por exemplo, Deleuze vê na arte moderna esta capacidade de repetir, de repetir a repetição, num sentido mais profundo. Esta repetição mais profunda, a repetição vestida, é um “lançar de singularidades, sempre num eco, numa ressonância”<sup>147</sup>, no qual “a retomada das singularidades umas nas outras, a condensação das singularidades umas nas outras tanto num mesmo problema ou numa mesma Ideia como de um problema para outro ou de uma Ideia para outra”<sup>148</sup> caracteriza a sua potência.

A despeito de o homem<sup>149</sup> ser o canal criativo para a arte, já não são só as forças que nele lutam que conseguem tornar-se perceptíveis na arte; são as forças do cosmos porque aí se reúnem as séries divergentes<sup>150</sup>, os centros descentrados<sup>151</sup>, o caos que compreende “a única convergência de todas as séries”<sup>152</sup>. É que se a arte se equipara a esse jogo divino, cujos lances não se distinguem numericamente, e “a ontologia é o lance de dados [uno] — *caosmos* de onde o cosmos sai”<sup>153</sup>, então a arte é afirmação desse caosmos, livre do que é arbitrário, mas disponível para acolher o acaso. Contudo,

---

<sup>145</sup> *Idem, ibidem*, p. 446.

<sup>146</sup> *Idem, ibidem*, p. 139.

<sup>147</sup> *Idem, ibidem*, p. 331.

<sup>148</sup> *Idem, ibidem*, pp. 330-331.

<sup>149</sup> O Eu em Deleuze não é um Eu mónada, mas antes um “eu fendido”.

<sup>150</sup> *Idem, ibidem*, p. 216.

<sup>151</sup> *Idem, ibidem*, p. 223.

<sup>152</sup> *Idem, ibidem*, p. 441.

<sup>153</sup> *Idem, ibidem*, p. 328.

ao contrário do que defendiam os pitagóricos com a música das esferas, este caosmos não é uma pré-existência essencial que se torna audível na música. Este caosmos, que Deleuze faz equivaler ao eterno retorno, é uma mudança em movimento, é “a identidade interna do mundo e do caos”<sup>154</sup>, é uma totalidade virtual, de onde precedem todas as individuações, inclusive o próprio humano. Dito de outro modo, o caosmos é a mega-estrutura em movimento que contém todas as estruturas possíveis, todas as séries divergentes, todos os centros descentrados, todas as virtualidades actualizáveis. De acordo com esta perspectiva, a arte e a música não são reflexo do cosmos tal como ele é; são, ao invés, as ilustrações não representativas das criações artísticas possíveis aos humanos, nas quais são actualizadas forças humanas (perceptos e afectos), bem como forças não humanas (como, por exemplo, o tempo).

O confronto do que se viu inicialmente com as ideias deleuzianas sobre a arte, a música e o conceito de repetição, parece, então, permitir avançar a hipótese de que, se a música é uma criação humana e se ela diz também respeito a uma época, a um contexto, a uma cultura e a um imenso conjunto de outras estruturas e circunstâncias que permitem a criação artística, isto não significa, porém, que a música seja uma cópia, não significa que a música seja uma tentativa, não conseguida, de originalidade. Ao invés, como mostrámos através de Deleuze é a sua actualização como singularidade que a constitui como repetição. A música é a repetição do que nunca se viu e do que nunca se ouviu.

---

<sup>154</sup> *Idem, ibidem*, p. 470.

### **III. A música e o humano: a repetição, a diferença e a experimentação**

Após reflectir sobre a ‘essência’ da música no capítulo anterior, e mantendo como norteadora a questão do que da música podemos pensar como repetição, iremos neste capítulo focar-nos nas características e nos efeitos da música. Dito de outro modo, vamos analisar o comportamento humano em relação à música, e em duas perspectivas complementares, a que vai do compositor ou do intérprete para o ouvinte e, em sentido inverso, a que vai do ouvinte para o compositor ou intérprete. Passamos, assim, da questão do que a música é, para a questão de como e o que é que a música faz, e a partir desta última pergunta tentaremos reflectir sobre o que no efeito da música pode também ser pensado como repetição. Esta análise será levada a cabo com o auxílio maior de Gilles Deleuze, bem como, em menor grau, de Søren Kierkegaard, para pensar a experiência repetida.

É frequente, numa determinada peça musical, repetirem-se motivos, temas, ritmos e até partes, com essas repetições a ocorrerem ao longo do tempo. Para pensarmos acerca destas características repetitivas da música, a primeira questão fundamental a estudar será, obrigatoriamente, o que é a repetição e se a repetição é sequer possível, para depois averiguar como a considerar no domínio musical. O primeiro passo na reflexão será a avaliação da possibilidade da repetição de um Mesmo: pode a repetição ser pensada como um conceito que corresponde a algo que é fixo, imutável ou, ao invés, deve ser concebida como algo que varia em si própria, connosco, com o tempo, com a época? Prestaremos particular atenção à problemática do tempo, problemática charneira do ponto de vista da repetição e da música. Utilizaremos ainda o conceito de repetição quando ouvimos a mesma peça repetidas vezes para considerar o ponto de vista da experiência do ouvinte. Faremos, para a possibilidade da repetição da experiência, a questão equivalente à repetição do Mesmo para uma peça musical: pode a mesma experiência repetir-se? Se a experiência que se repete não é do Mesmo, como pode sequer repetir-se?

A segunda questão fundamental prende-se com o que leva à repetição e o que dela decorre, isto é, as suas razões e os seus efeitos. Não obstante considerarmos que estes são idiossincráticos, ou seja, dependem da peça em causa, do evento onde é tocada, das condições acústicas e da performance que a corporiza, iremos averiguar algumas das razões e dos efeitos que são frequentemente identificados como pertencendo ao domínio da repetição musical. Dizemos razões e efeitos, sem os separar, uma vez que consideramos que as intenções que levam um músico a compor uma peça com motivos, temas ou partes que se repetem são também frequentemente os efeitos que os ouvintes sentem na audição de uma peça com repetições internas, bem como o que os leva a buscar experiências repetidas de audição. Ou, dito de outra forma, o que um músico procura obter de uma construção musical com repetição é, amiúde, o que o ouvinte obtém, efectivamente, da audição dessa peça, bem como o que procura obter da experiência repetida de audição dessa peça.

### III.1. Do compositor ou intérprete ao ouvinte

*“Recriar (...) é criar, do mesmo modo que refazer é fazer, ou que recomeçar é começar, sendo a segunda vez tão inicial quanto a primeira, e a reexposição tão inaugural quanto a exposição. Numa sonata, onde não há (senão metaforicamente) «ideias» a desenvolver, a «reexposição» não é uma repetição, mas, pelo contrário, o princípio de uma ordem: a forma torna-se-nos sensível pela regularidade do esquema, que dá a ilusão de simetria, de sistema fechado e de «circuito». Reexpor um tema significa, então, conferir-lhe uma luz e um sentido novos, ainda que seja só em consequência do momento posterior em que esta reaparição se dá.”<sup>155</sup>*

Vladimir Jankélévitch, *A Música e o Inefável*

Esta secção terá como objecto de estudo a repetição do ponto de vista da peça musical ou do concerto no qual é interpretada. Primeiro, tendo como base a constatação de que, muito commumente, as peças musicais se caracterizam por repetições que lhes são internas, e são interpretadas em eventos específicos e repetidas desse modo, iremos reflectir sobre o tipo de repetição que está aí subjacente: poderão essas repetições de conjuntos organizados e específicos de sons musicais reflectir algo que é sempre o Mesmo, algo que é imutável? Esta análise será levada a cabo, primeiro, a partir da consideração do modo como a repetição musical é entendida por compositores e musicólogos através da caracterização e categorização das repetições musicais, para depois aferir o que se repete quando se repete, o que faremos fundamentalmente a partir de *Diferença e Repetição* de Gilles Deleuze. Concluído que a repetição não pode dizer respeito a um Mesmo, a subsecção seguinte será devotada a analisar o tempo, uma dimensão fascinante que é imprescindível considerar para pensar tanto a música quanto

---

<sup>155</sup> Vladimir Jankélévitch, *A Música e o Inefável*, trad. Afonso Miranda (Lisboa, Edições 70, 2018), p. 37.

a repetição: se a repetição se ‘desfaz à medida que se faz’, só um tempo que não é meramente cronológico e extensivo poderá permitir a repetição. Será também a partir de Deleuze, e das três sínteses do tempo que elabora em *Diferença e Repetição*, que iremos considerar esta problemática. A subsecção final desta secção será dedicada às razões e aos efeitos da repetição musical: o que é que leva um compositor a repetir trechos dentro da uma peça? E quais são os efeitos que daí decorrem?

### III.1.1. A repetição e a variação de um Mesmo?

As peças musicais são frequentemente compostas com e a partir da repetição de motivos, de partes, de ritmos. Como Peter Kivy afirma, “o facto óbvio e elementar (...) é apenas que a música só instrumental [*music alone*]<sup>156</sup>, desde Bach a Brahms, e antes e depois, consiste num grau elevado, ainda que variável, numa repetição bastante literal do que se ouviu antes.”<sup>157</sup> Schönberg elaborou *Fundamentals of Musical Composition* essencialmente a partir da identificação de repetições internas da música instrumental, evidenciando-as com exemplos variegados. Schönberg concebeu esta obra começando pela repetição das formas mais pequenas até às composições maiores, argumentando desde o início que “um motivo aparece constantemente durante a obra: *é repetido*”, mas concedendo que a “repetição pode ser exacta, modificada ou desenvolvida”<sup>158</sup>. As repetições exactas são aquelas que preservam todas as características das relações entre notas, enquanto as repetições modificadas são resultado da variação<sup>159</sup>. Schönberg não está só na defesa da repetição interna musical caracterizada também em função da variação. Schenker defendia igualmente que uma repetição musical não precisa de ser uma “reprodução da série de tons originais”, admitindo que formas mais livres de

---

<sup>156</sup> Designação de Kivy para a também denominada música absoluta ou música pura na designação de Hanslick.

<sup>157</sup> Peter Kivy, “The fine art of repetition”, em *The fine art of repetition: essays in the philosophy of music* (Cambridge University Press, 1993), p. 328.

<sup>158</sup> Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition* (New York: St. Martin's Press, 1967), p. 8 e p. 9.

<sup>159</sup> *Idem, ibidem*, p. 9.

repetição “não invalidam os efeitos mágicos da associação”<sup>160</sup>. Para estes autores, o que define uma repetição é, portanto, o seu reconhecimento enquanto repetição, mas isso não requer a repetição integral de todas as características de um trecho. Porém, não são apenas os motivos que se repetem numa obra, são também os temas que se repetem, bem como partes inteiras de um movimento. Este padrão foi claramente identificado para uma variedade de formas e exemplos musicais, por exemplo pelos músicos já referidos, Schönberg<sup>161</sup> e Schenker. Schenker chega inclusive a considerar ser à repetição que a música deve a sua característica artística, apesar de admitir que é possível que um compositor se sinta tentado a desviar-se da norma e evite a repetição<sup>162</sup>.

Não obstante o carácter formalista destes compositores e musicólogos, o padrão da repetição interna à música é inegável e foi corroborado por muitos outros autores desde então<sup>163</sup>. Note-se, aliás, na senda de Kivy, que é exactamente a repetição de motivos ou temas ou partes de uma obra musical que justificam a existência de vários símbolos de repetição (dois pontos junto de duas barras, *da capo*, *del segno*) que permitem ao compositor indicar ao intérprete que deve voltar a tocar uma parte determinada. A repetição faz, assim, parte das práticas e composições musicais da música instrumental. Porém, também o faz da música acompanhada de linguagem, como se pode concluir designadamente a partir dos poemas sinfónicos de Franz Liszt<sup>164</sup> ou das óperas de Richard Wagner<sup>165</sup>.

---

<sup>160</sup> Heinrich Schenker, *Harmony*, ed. Oswald Jonas, trad. Elisabeth Mann Borgese (London, The University of Chicago Press, 1968), p. 7.

<sup>161</sup> A título de exemplo, veja-se esta caracterização do Segundo Movimento da *7ª Sinfonia em Lá Maior* (op. 92) de Beethoven (1812): “(ABAB.) Este movimento é extremamente longo, ainda que a sua estrutura básica seja simples por causa das muitas repetições do tema principal. O tema completo, incluindo as suas repetições internas, aparece no início não menos do que quatro vezes. A secção B aparece, nas duas vezes, em tónica maior. Na recapitulação (m. 183) o tema aparece completo apenas uma vez.” Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, p. 192.

<sup>162</sup> Heinrich Schenker, *Harmony*, p. 14.

<sup>163</sup> Cf., por exemplo, Carl Dahlhaus, *Richard Wagner's music dramas* (Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1979), Peter Kivy, *The fine art of repetition: essays in the philosophy of music* e Richard Middleton, *Studying Popular Music* (Buckingham, Open University Press, 1990).

<sup>164</sup> Keith Thomas Johns, “A structural analysis of the relationship between programme, harmony and form in the symphonic poems of Franz Liszt”, Doctor of Philosophy thesis, School of Creative Arts, University of Wollongong, 1986.

<sup>165</sup> Carl Dahlhaus, *Richard Wagner's music dramas*, pp. 29, 33, 34, 61, 77, 125, 128.



Se a presença de repetições literais ou modificadas é quase permanente ao longo do tempo, no século XX assistimos igualmente a tentativas de ultrapassar essa presença através da criação de peças musicais seriais, nomeadamente nas composições de Schönberg, ou em peças aleatórias, às quais retornaremos adiante quando falarmos do tempo. Outra das tendências do século passado foi, em contrapartida, a exploração extrema da repetição na música minimalista, que teve o seu auge nos nomes Steve Reich ou Philip Glass, mas cuja audiência nem sempre foi ampla.

Apresentadas algumas caracterizações da repetição musical, bem como alguns exemplos, é chegada a hora de questionar o que se repete. O que se repete estará sempre fixo, imutável, ou será algo que é inerentemente *diferente* ao repetir-se? Iremos começar esta análise a partir de argumentos referentes às estruturas das peças musicais para avançarmos para uma reflexão mais filosófica sobre o conceito de Mesmo.

O primeiro argumento de que nos ocuparemos refere-se à estrutura de uma peça musical. Quando se repete algo que já se ouviu, altera-se a estrutura de uma peça. Edward T. Cone apresenta este argumento de forma muito precisa, alertando-nos que mesmo a repetição literal não equivale a uma redundância.

Haverá algo como repetição literal na música? (...) voltemos à Polonaise [*Polonaise No. 1 em Lá Maior ('Militar'), Op. 40*] de Chopin. Esta é uma peça notável pela sêxtupla enunciação da sua abertura, de cada vez repetida literalmente: AABABA, trio, ABA — portanto seis “A”s no total. Mas o segundo A é já diferente do primeiro. O primeiro foi precedido por silêncio e seguido da sua repetição; o segundo é precedido do primeiro e seguido de B. O terceiro é agora precedido e seguido de B, e o quarto é precedido de B mas seguido do trio; e daí em diante. A minha alegação é que cada enunciação é influenciada pela sua posição, pelo que a precede e pelo que se segue, de tal modo que cada uma é, em aspectos importantes, diferente de todas as outras.<sup>166</sup>

Logo que a repetição comporta o que nela se repete, o que ouvimos não é apenas um reconhecimento da repetição, porque as ligações ao resto da peça são diferentes e já informadas pelo que se está a repetir. Se pensarmos uma peça musical como um edifício, percebemos que quando acrescentamos uma divisão, estamos a alterar a sua estrutura: o centro altera-se, a dimensão alonga-se e o equilíbrio estrutural modifica-se. Acresce que não é indiferente se colocamos a divisão adicional no final do edifício ou

---

<sup>166</sup> Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance*, (New York, W.W. Norton & Company, 1968), p. 46.

entre divisões existentes, como não são irrelevantes as suas dimensões e a forma como se integra no conjunto do edifício. É também assim numa peça musical: uma parte que é repetida altera a estrutura do que já existe, não sendo indiferente a sua inclusão na sequência musical, nem a sua forma. Uma peça musical é também uma estrutura musical, uma teia musical, na qual as partes se inter-relacionam fazendo parte de um conjunto maior. A alegação de Cone não é uma apologia da diferença, mas antes uma defesa de que, ao apresentar algo que já foi apresentado, o posicionamento sequencial na peça é determinante e implica uma construção arquitectónica da peça que é diferente da mera reprodução de motivos, que agregados dentro da mesma peça, fossem independentes uns dos outros.

Em suma, mesmo quando o processo de audição é pensado como contemplando a identificação de repetições literais, a existência de um repetido e de uma repetição, bem como a concepção de um conjunto de uma peça cuja sequência é relevante, faz com que a repetição de uma frase ou de um motivo não possa ser entendida como a enunciação de uma redundância, mas como algo que não só altera a estrutura da peça, como lhe dá unidade. Como veremos adiante, esta análise encontrará muitos pontos de contacto com a análise dos efeitos para o ouvinte que decorrem da decisão do compositor de repetir temas ou partes de uma peça.

O segundo argumento que gostaríamos de discutir aqui deriva da reflexão sobre a possibilidade de um Mesmo se repetir e vai para além desta perspectiva formal. Efectivamente, esta perspectiva formal assenta no pressuposto, ainda que tácito, da existência de um objecto musical — a peça —, que é passível de ser analisado sem que a sua mediação por um intérprete, a sua audição por um ouvinte e a passagem do tempo a afectem. É uma perspectiva *objectiva*, que negligencia as pequenas diferenças interpretativas entre duas passagens que são semelhantes na partitura, bem como as diferenças na percepção de quem ouve a música. Sendo verdade que nem todas as semelhanças acústicas são percepcionadas pelos ouvintes como repetições, é comum a identificação de algumas dessas semelhanças. Em sentido estrito, porém, estas repetições passíveis de identificação caracterizam-se por diferenças interpretativas (mais ou menos intencionais) que são, frequentemente, muito ligeiras, e podem até ser

imperceptíveis aos ouvintes<sup>167</sup>. São diferenças tão pequenas que, por conveniência, falta de conceitos ou incapacidade perceptiva, identificamos como semelhanças. São o que Gilles Deleuze denomina “diferenças sem conceitos”, com a repetição a aparecer como “a diferença que se subtrai à diferença conceptual”<sup>168</sup>.

(...) para se dar conta da repetição, invoca-se a forma do idêntico no conceito, a forma do Mesmo na representação: diz-se que essa repetição é formada de elementos que são realmente distintos e que, todavia, têm, estritamente, o mesmo conceito. A repetição aparece, pois, como uma diferença, mas uma diferença absolutamente sem conceito e, neste sentido, uma diferença indiferente. (...) Em todos estes casos, *aquilo que* repete só o faz à força de não «compreender», de não se lembrar, de não saber ou de não ter consciência. E é sempre a insuficiência do conceito e dos seus concomitantes representativos (memória e consciência de si, rememoração e reconhecimento) que é tida capaz de dar conta da repetição.<sup>169</sup>

Esta perspectiva de Deleuze acerca da repetição diz respeito ao que ele chama repetições materiais ou repetições nuas. Estas repetições nuas poderiam igualmente ser chamadas repetições conceptuais: é um dó sustenido que se identifica com outro dó sustenido ou uma colcheia que se identifica com outra colcheia. São repetições que tentamos compreender a partir do Mesmo, a partir da muleta da identidade. Caracterizamos primeiro algo que identificamos como semelhante, para depois (talvez) admitir que pode haver ligeiras diferenças entre aquilo que estamos a reconhecer com aquilo que é reconhecido. Ou, de outro modo, é apenas a partir dessa primeira identificação de uma semelhança representativa que identificamos aquilo que são as diferenças em relação a esse Mesmo. São, portanto, repetições apenas aparentes, nas quais o reconhecimento da diferença advém somente da negação da identidade. Como Gordon Bearn assinala “quaisquer dois, que se repetem, têm de ser dois, pelo que têm de ser diferentes, mas têm de repetir-se, pelo que têm de ser conceptualmente idênticos.

---

<sup>167</sup> Com frequência, os músicos conseguem reproduzir uma passagem ou uma obra com grande proximidade às suas interpretações anteriores, por exemplo em termos do padrão de diferença entre a duração das notas, conforme tocadas, e o que seria a execução “estrita” de uma partitura. Elizabeth H. Margulis, *On Repeat: How Music Plays the Mind* (Oxford University Press, 2014), pp. 117-122.

<sup>168</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado (Lisboa, Relógio d’Água, 2000), p. 60.

<sup>169</sup> *Idem, ibidem*, p. 62-63.

A sua identidade pode ser representativa, mas a sua diferença tem de ser não representativa.”<sup>170</sup>

Esta visão, que assenta num paradigma representativo, é, para Deleuze, uma visão muito limitativa da repetição. Ele afirma que “é porque a repetição difere por natureza da representação que o repetido não pode ser representado, mas deve sempre ser significado, mascarado por aquilo que o significa, ele próprio mascarando aquilo que significa”<sup>171</sup>. E é por esta razão que “o verdadeiro sujeito da repetição é a máscara.”<sup>172</sup> As máscaras “não vêm «por cima», mas são, pelo contrário, os elementos genéticos internos da própria repetição, as suas partes integrantes e constituintes”.<sup>173</sup> As máscaras não são nem a imagem tentativa, mas desvanecida de um modelo, nem o que o disfarça e separa da realidade. Deste modo, as máscaras não têm uma hierarquia de importância relativa em relação a um modelo, elas “nada recobrem, excepto outras máscaras. (...) Portanto, nada há de repetido que possa ser isolado ou abstraído da repetição”<sup>174</sup>. Dito de outro modo, na repetição não se repete o que está fora dela, o que dela é abstraído; ao invés, ela é como um movimento, dentro de si própria, mas um movimento sem graduação e sem modelo. E, se assim é, “não há primeiro termo que seja repetido”<sup>175</sup>. Se não há primeiro termo a ser repetido, pode parecer que as formas clássicas (*e.g.* sonata, rondó,...), normalmente caracterizadas por terem uma primeira enunciação de um tema, que é depois repetido e recapitulado, ou a improvisação de jazz, a partir de uma peça anterior, não poderiam ser pensadas a partir das reflexões de Deleuze. Isto na medida em que se concebesse a enunciação como esse primeiro termo a repetir, a enunciação como um modelo para as outras repetições. Porém, este tipo de raciocínio esquece que também a enunciação pertence já a um mundo da representação e ignora que essa primeira vez que ouvimos o tema ou a frase ou o trecho é já uma

---

<sup>170</sup> Gordon C. F. Bearn, “Differentiating Derrida and Deleuze” (*Continental Philosophy Review*, vol. 33, no. 4, 2000), pp. 441–465.

<sup>171</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 66.

<sup>172</sup> *Idem, ibidem*, p. 66.

<sup>173</sup> *Idem, ibidem*, p. 64.

<sup>174</sup> *Idem, ibidem*, p. 65.

<sup>175</sup> *Idem, ibidem*, p. 65.

destas máscaras, é já uma variação, e não o primeiro termo da repetição<sup>176</sup>. Esta valorização da máscara, este nivelamento de todos os simulacros, pode ser pensado, no domínio musical, como uma equivalência de todas as variações musicais. Cada variação é uma máscara, não havendo, porém, uma primeira enunciação que seja primária em relação a todas as outras. É por este motivo que frequentemente os musicólogos consideram Deleuze, muito devedor de Pierre Boulez, como um filósofo da variação.

Qualquer uma das máscaras, ou disfarces, ou variantes, não são elementos enfraquecedores de uma repetição que queria ser e não consegue, mas antes os elementos que permitem e constituem a repetição. De facto, as “variantes exprimem antes de mais mecanismos diferenciais que são da essência e da génese do que se repete”<sup>177</sup> e não o que identifica as diferenças de cada repetição, como se elas fossem falhas a colmatar e não características integrantes. É que, para Deleuze, a repetição é simbólica e “o símbolo, o simulacro, é a letra da própria repetição”<sup>178</sup>. Quando o simulacro “interioriza as condições da sua própria repetição”, ou seja, quando comporta em si as diferenças de uma coisa que já não é um modelo, mas antes uma série de diferenças que a constituem sem relação a uma identidade prévia, o “simulacro é o próprio símbolo, isto é, o signo”<sup>179</sup>. Os signos “significam a repetição, entendida como movimento real, em oposição à representação, entendida como falso movimento do abstracto.”<sup>180</sup> No mundo da representação, que Deleuze define como a “relação entre o conceito e o seu objecto, tal como se encontra efectuada nesta memória e nesta consciência de si”<sup>181</sup>, tudo se realiza a partir do reconhecimento (ou recognição na tradução portuguesa de *Diferença e Repetição*). Ora, o reconhecimento pressupõe um exercício de identificação com um modelo, que pode resultar na percepção de semelhanças, bem como de diferenças, na dedução de analogias ou na imaginação de

---

<sup>176</sup> Ver, a este propósito, Edward Campbell, *Music after Deleuze (Deleuze encounters)* (London, Bloomsbury Publishing, 2013), Kindle pp. 519-522.

<sup>177</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 65.

<sup>178</sup> *Idem, ibidem*, p. 65.

<sup>179</sup> *Idem, ibidem*, p. 137.

<sup>180</sup> *Idem, ibidem*, p. 74.

<sup>181</sup> *Idem, ibidem*, pp. 56-57.

oposições<sup>182</sup>. É um mi que se reconhece como mi e que, portanto, não é um ré. Como Jean-Marc Chouvel assinala, “o universo musical da nota é, assim, um universo platónico. A nota é precisamente o que permite à música repetir-se.”<sup>183</sup> Deleuze di-lo, ainda que de forma alternativa, quando reconhece que “a linguagem tonal restaurou um princípio de identidade (...) com a oitava ou acorde”.<sup>184</sup> Na música ocidental que se transmite por partituras, e não oralmente, parece que a partitura, com as notas, as figuras, as claves e as indicações do compositor, tem o poder de consagrar e cristalizar o que é a Ideia musical do compositor. Chouvel considera que a nota é, neste contexto, o “primeiro «conceito» musical, um conceito que permite à música emancipar-se da execução sensível e situar-se imediatamente (...) no plano da ideia”<sup>185</sup>. Mas esta ideia não é a Ideia, como Deleuze a pensa e que já abordámos anteriormente; esta é a ideia platónica. Contudo, isto é exactamente o que Deleuze se esforça por ultrapassar. Se a “tarefa da filosofia moderna”, e aí também a de Deleuze, é a “subversão do platonismo”<sup>186</sup>, é por “recusar o primado de um original sobre a cópia, de um modelo sobre a imagem. Glorificar o reino dos simulacros e dos reflexos”<sup>187</sup>. E poderíamos nós também dizer, por ultrapassar esse conceito de ideia. Deleuze liberta a repetição dos grilhões da comparação ao modelo, liberta-a da identidade e da imitação e dignifica assim os simulacros, que não só não são meras cópias como comportam a capacidade de “alterar todas as cópias, alterando também o modelo”<sup>188</sup>.

Os parágrafos precedentes foram instrumentais para discutir a noção de representação e permitem-nos, de seguida, pensarmos a repetição sem recurso à

---

<sup>182</sup> *Idem, ibidem*, p. 238.

<sup>183</sup> Jean-Marc Chouvel, “La constitution du musical; temps et substrat dans les concepts analytiques”, em Pascale Criton, Jean-Marc Chouvel (ed), *Gilles Deleuze. La pensée-musique* (Centre de documentation de la musique contemporaine, 2015), p. 63.

<sup>184</sup> Gilles Deleuze, “Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps”, em *Deux régimes de fous, Textes et entretiens 1975-1995*, p. 276.

<sup>185</sup> Jean-Marc Chouvel, “La constitution du musical; temps et substrat dans les concepts analytiques”, em Pascale Criton, Jean-Marc Chouvel (ed), *Gilles Deleuze. La pensée-musique*, p. 63.

<sup>186</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 126.

<sup>187</sup> *Idem, ibidem*, p. 136.

<sup>188</sup> *Idem, ibidem*, p. 37.

representação. Dito de outra forma, iremos tentar “saber porque é que a repetição não se deixa explicar pela forma de identidade no conceito ou na representação — em que sentido ela exige um princípio «positivo» superior”<sup>189</sup>.

É preciso pensar a repetição com o pronominal, encontrar o Si da repetição, a singularidade naquilo que se repete, pois não há repetição sem um repetidor, nada de repetido sem uma alma repetidora. Do mesmo modo, mais do que distinguir repetido e repetidor, objecto e sujeito, devemos distinguir duas formas de repetição. (...) A primeira repetição é repetição do mesmo e explica-se pela identidade do conceito ou da representação; a segunda é a que compreende a diferença e se compreende a si mesma na alteridade da Ideia, na heterogeneidade de uma «apresentação». Uma é negativa por deficiência do conceito, a outra é afirmativa por excesso da Ideia. (...)

As duas repetições não são independentes. Uma é o sujeito singular, o âmago e a interioridade, a profundidade da outra. A outra é somente o invólucro exterior, o efeito abstracto.<sup>190</sup>

Esse “princípio «positivo» superior” é indissociável da diferença como uma componente integrante da repetição, já não no sentido negativo de uma aceitação forçada das diferenças que poluiriam o que seriam repetições puras (ou seja repetições de um repetido igual ao repetidor), mas antes de uma afirmação do excesso da Ideia em todas as máscaras que a apresentam. Deleuze não abnega completamente a repetição do que é o Mesmo (mas apenas por falta de conceito que o identifique), uma vez que há uma ligação entre essa repetição nua que “aparece no sentido em que uma outra repetição nela se disfarça”, e essa outra repetição que constitui o âmago repetitivo porque se constrói “a si própria ao disfarçar-se”<sup>191</sup>. Em *Diferença e Repetição*, Deleuze utiliza o exemplo da repetição de palavras e da rima para mostrar que esse tipo de repetição nua, sendo efectivamente uma repetição, é apenas a sua casca exterior, que transporta em si uma repetição mais essencial, a de uma Ideia linguística e poética, que “remonta ao interior das palavras”<sup>192</sup>. É na Ideia que reside a razão, a causa, para a

---

<sup>189</sup> *Idem, ibidem*, p. 68.

<sup>190</sup> *Idem, ibidem*, pp. 74-75.

<sup>191</sup> *Idem, ibidem*, p. 71.

<sup>192</sup> *Idem, ibidem*, pp. 71-73.

repetição representada da rima<sup>193</sup>. Esta repetição de si, ontológica, não representativa, é uma repetição dinâmica porque compreende nela a diferença “e se compreende a si mesma na alteridade da Ideia”. Este argumento estende-se à Ideia musical. Não obstante o filósofo não a referir a Ideia musical em *Diferença e Repetição*, não ignora como as “repetições coexistem na música moderna”, referindo a ópera *Wozzeck* de Alban Berg, que já mencionámos atrás, como um exemplo de como uma repetição “mecânica, habitual” encontra “o seu lugar na obra de arte” desde que se “saiba extrair dela uma diferença”<sup>194</sup>, sabendo que esta repetição nua é, curiosamente, a forma pela qual a repetição vestida se deixa ver. Podíamos dizer, segundo esta perspectiva, que as repetições são nuas exactamente porque se revelam e nessa revelação deixam antever o que existe por detrás e que é muito mais profundo, a Ideia musical. Esta Ideia musical não equivale a um modelo porque é uma virtualidade, e portanto não é representável.

Mais tarde, Deleuze utilizará outro conceito que ajuda a compreender esta repetição ontológica, o conceito de fixo<sup>195</sup>. É importante começar por dizer que o fixo não é o Mesmo; o fixo funciona como um facilitador da percepção que estimula a sensibilidade e a memória. Uma vez que o fixo não é o Mesmo, não corre o perigo de se confundir com uma identidade anterior. Ao invés, ele distingue-se por se referir a uma “qualidade comum aos elementos” que necessitam dele para se repetir. É nesta qualidade comum que encontramos a conexão à repetição ontológica de que falávamos antes porquanto o fixo está livre da identidade, permitindo assim considerar a variação, essa “individuação sem identidade” característica da música.

É que o problema da arte, o problema correlacionado com a criação, é o da *percepção* e não da memória: a música é presença pura, e reclama uma ampliação da percepção até aos limites do universo. (...) A música sempre teve esse objecto: individuações sem identidade, que constituem os “seres musicais” (...).

Não se acreditará que a memória involuntária, ou os fixos, restabelecem um princípio de identidade. (...) Mesmo na repetição, o fixo não se define pela identidade de um elemento que se repete, mas por uma *qualidade comum* aos elementos que não se repetiriam sem ele (...) (em música uma altura comum...).

---

<sup>193</sup> “E acontece até mesmo que o próprio génio da poesia se identifique com estas repetições brutas. Mas este génio pertence primeiramente à Ideia e à maneira pela qual ela produz as repetições brutas a partir de uma repetição mais secreta.” *Idem, ibidem*, p. 461

<sup>194</sup> *Idem, ibidem*, p. 462.

<sup>195</sup> Como muito do pensamento de Deleuze sobre música, também este é muito devedor de Pierre Boulez. O Fixo, adjacente ao liso e ao estriado, é o terceiro tipo de espaço-tempo.



O fixo não é o Mesmo, e não descobre uma identidade na variação (...). Ele permite identificar a variação, ou seja, a individuação sem identidade. É aí que ele amplia a percepção (...).<sup>196</sup>

O conceito do fixo é importante para reconciliar a inexistência de um Mesmo com a inevitabilidade da percepção concluir haver naturezas comuns, designadamente nos sons, nas intensidades, nas durações e nos ritmos que permitem extrair um padrão partilhado, que todavia é elástico o suficiente para comportar a variação e dizer respeito a centros descentrados, a séries divergentes, a individuações sem identidade. Não é um motivo wagneriano que se identifica como sendo o Mesmo, pelo contrário, ele adquire uma vida própria porque engloba diferentes velocidades, alterações de intensidade, desenvolvimentos; isto é, é ele próprio variação, estimulando porém a percepção a encontrar a qualidade comum ao motivo.

Podemos sumariar com as palavras de Edward Campbell que nos exorta a pensar a música de uma forma nova, após a “diferença Deleuziana”; em vez de pensarmos a música como algo “estático, imutável, eterno, sempre o mesmo”, pensá-la como “dinâmica, variável e sempre em mudança”<sup>197</sup>. O corolário imediato é que, com Deleuze, estabelecemos a repetição musical como uma repetição que não é — não pode ser — uma repetição do Mesmo. Mas esta característica não é debilitante; ao invés, comporta a diferença e enaltece-a. Se as reflexões que utilizámos de outros pensadores não eram claramente próximas de Deleuze, conseguimos realojá-las no seu pensamento mais abrangente. Primeiro, como ilustrámos a partir de Edward T. Cone, uma estrutura musical com repetições não significa um pleonasmo, uma “reiteração estéril”, o que implica que cada adição de uma repetição acresce à estrutura e modifica-a no processo, não a multiplica. Dito de outro modo, cada inclusão de uma repetição instaura a diferença. Segundo, ultrapassada a muleta da representação, a dignificação dos simulacros nivela todas as repetições, que já não são cópias de um modelo, mas elas próprias expressão de uma repetição mais profunda não dependente da identidade. Finalmente, a repetição nunca poder referir-se a um Mesmo porque de permeio entre repetições há o tempo, que será alvo de análise na subsecção seguinte.

---

<sup>196</sup> Gilles Deleuze, “Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps”, em *Deux régimes de fous, Textes et entretiens 1975-1995*, pp. 276-277.

<sup>197</sup> Edward Campbell, *Music after Deleuze (Deleuze encounters)*, Kindle pp. 638-640.

### III.1.2. O tempo tem pelo menos duas dimensões

Tal como as artes cénicas, como o teatro ou a dança, e as obras literárias, também a música se desenrola no tempo e segue uma sequência temporal pré-estabelecida. Como Kivy assinala, “não posso ouvir os movimentos de uma sinfonia fora da sua sequência, ou o desenvolvimento de um movimento de uma sonata primeiro e a sua exposição em último, e isso poder ser correctamente descrito como tendo ouvido aquela mesma obra”<sup>198</sup>. Já uma pintura ou uma escultura, para além de se apresentar com uma forma material normalmente única e imutável, não é distendida no tempo. É a nossa contemplação enquanto espectadores que a divide em pedaços articulados para a contemplar num período que vai para além da visualização momentânea. Cone argumentou que termos também de ‘ler’ obras de arte visuais para as contemplar implica várias interpretações, ou várias interpretações parciais<sup>199</sup>. Mas estas interpretações não são mediadas pelos artistas, como o são no caso da música ou do teatro ou da dança; são interpretações dependentes do espectador. Ora, o que é decisivo no argumento de Cone é que, no caso de um poema ou de uma peça musical, há uma performance única, com uma ordem precisa, do início ao fim da peça. No entanto, sendo esta propriedade comum à maior parte das criações musicais, há exemplos de música aleatória que se caracterizam exactamente pela possibilidade de escolha, mesmo que a partir de um conjunto pré-determinado, da sequência da peça. Como exemplos notórios temos *Klavierstück XI*, de Karlheinz Stockhausen<sup>200</sup> ou as formas abertas de Earle Brown, cujas performances diferem não só pela interpretação da pauta musical, como pela escolha do encadeamento dos diferentes componentes, que recai sobre o maestro ou intérprete, que decidem a sequência desses componentes. Nestes casos, há uma transferência, pelo menos parcial, do processo de escolha do compositor para o intérprete. Pierre Boulez descreve este empreendimento como a busca de uma “forma que não se *fixe*, uma forma em evolução que, rebelde, recusa [a] sua própria repetição; em resumo, uma virtualidade”, na qual prevalece a “recusa de uma estrutura

---

<sup>198</sup> Peter Kivy, “The fine art of repetition”, p. 351.

<sup>199</sup> Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance*, p. 33.

<sup>200</sup> Edward Campbell, *Music after Deleuze (Deleuze encounters)*, Kindle pp. 340-344.

preestabelecida” e se consubstancia numa “complexidade em movimento, renovada, especificamente característica da música executada, interpretada, por oposição à complexidade fixa e não-renovável da máquina”<sup>201</sup>. Boulez visa, assim, uma multiplicidade de possibilidades de interpretações que, ao contrário da composição tradicional, não se referem todas a uma obra sequencialmente fixa, mas têm todas igual validade. Contudo, estas tentativas são escassas no domínio musical. Em geral, a sequência da interpretação musical é pré-determinada.

Ora, mesmo admitindo uma sequência na música que não é pré-estabelecida, temos sempre a característica de ela se desenrolar no tempo<sup>202</sup>. Contudo, o tempo na música não é disforme e sem organização, é antes uma disposição ordenada de formas, volumes, tons, que carece do duração para ser compreendida como tendo sentido. Susanne Langer aponta, muito a propósito, que o “tempo musical tem forma e organização, volume e partes distinguíveis”<sup>203</sup>. Mas, para Langer, o tempo não é o que possibilita a música; pelo contrário, “a música torna o tempo audível, e a sua forma e continuidade sensíveis”<sup>204</sup>. Esta asserção é próxima da de Deleuze, que concebe a música como a expressão sonora de forças que não são audíveis por si próprias. Como Edward Campbell assinala, “se Langer antecede Deleuze em dizer-nos que o tempo se torna palpável na música, Deleuze vai mais longe para afirmar que não só o ‘tempo’ mas uma multiplicidade de tempos, todo o tipo de tempos mistos, se tornam palpáveis na música.”<sup>205</sup> Não surpreendentemente, Langer e Deleuze estão ligados pelo trabalho de Henri Bergson.

O restante desta secção terá como base as elaborações sobre o tempo, que Deleuze verteu em *Diferença e Repetição* e que não são alheias nem a Hume, nem a

---

<sup>201</sup> Pierre Boulez, “Alea”, em *Apontamentos de Aprendiz*, trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lúcia Bazarian (Editora Perspetiva, 1995), p. 46.

<sup>202</sup> Mesmo no caso inusitado de *4'33"*, de John Cage, peça musical que se caracteriza por os músicos não tocarem qualquer instrumento durante o período de quatro minutos e trinta e três segundos da sua duração. A ideia por detrás desta composição não é prolongar uma pausa por 4'33", mas antes deixar ouvir os sons do ambiente da performance.

<sup>203</sup> Susan K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art* (New York, Charles Scribner's Sons, 1953), p. 116

<sup>204</sup> *Idem, ibidem*, p. 110.

<sup>205</sup> Edward Campbell, *Music After Deleuze (Deleuze Encounters)*, Kindle pp. 2402-2403.

Bergson nem a Nietzsche. O objectivo da secção é, por um lado, considerar a importância do tempo para a percepção da música enquanto música, ou seja, um conjunto de sons e silêncios interligados, que apesar de se tornarem inaudíveis à medida que são substituídos por outros sons, não deixam de existir, e, por outro lado, perceber se e como a repetição opera ao longo do tempo.

Antes de entrarmos nas três sínteses do tempo elaboradas por Deleuze, interessa definir a síntese, a partir de um trecho particularmente importante para o entendimento da música enquanto música. Para ser possível apreender a música, por contraste com uma sequência de instantes sonoros independentes, é imprescindível que o tempo nela expresso não seja uma “sucessão de instantes”, mas uma dimensão que permita a conexão estruturada desses instantes e uma percepção da sua coexistência. Deleuze chama-lhe síntese do tempo.

(...) síntese do tempo. Uma sucessão de instantes não faz o tempo; ela também o desfaz; nele, ela marca somente o ponto de nascimento, sempre abortado. O tempo só se constitui na síntese originária que incide sobre a repetição dos instantes. Esta síntese contrai uns nos outros os instantes sucessivos independentes. Ela constitui, desse modo, o presente vivido, o presente vivo; e é neste presente que o tempo se desenrola. É a ele que pertence o passado e o futuro: o passado, na medida em que os instantes precedentes são retidos na contracção; o futuro, porque a expectativa é antecipação nesta mesma contracção. O passado e o futuro não designam instantes, distintos de um instante supostamente presente, mas as dimensões do próprio presente, na medida em que ele contrai os instantes.<sup>206</sup>

A síntese do tempo é uma contracção de instantes, ou seja, é uma coexistência, é o presente que é simultaneamente um momento e uma sequência de tempo. Como já mostrámos anteriormente, a música só ganha significado nas relações que cada nota—figura, acorde, têm com os que os antecedem e sucedem, bem como com o conjunto da peça. Pensemos, por exemplo, em como a percepção de uma melodia requer essa ‘coexistência temporal’, mesmo quando os “instantes precedentes são [apenas] retidos” na imaginação e os instantes subsequentes são aí antecipados. Outro exemplo consiste na percepção de alterações de intensidade, que seriam impossíveis de discernir se correspondessem a fotografias não associadas de volume.

---

<sup>206</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 142.

A primeira síntese do tempo definida por Deleuze é a do hábito, que é caracterizada como a verdadeira “fundação do tempo”, e que constitui o tempo como “presente que passa”<sup>207</sup>. Por este motivo, a primeira síntese também pode ser considerada como dizendo respeito ao presente. Aqui, “orienta[-se] a flecha do tempo”<sup>208</sup>, com o passado a ser contraído no presente em direcção ao futuro. O que mais interessa à música nesta primeira síntese é ela permitir a criação de expectativas e haver uma relação entre as expectativas e a repetição. Afastada que foi, na secção anterior, a repetição de um Mesmo porque “ao considerar a repetição no objecto, permanecemos aquém das condições que tornam possível uma ideia de repetição”<sup>209</sup>, precisamos, para considerar o hábito, de “transvasar à repetição algo de novo, (...) a diferença”<sup>210</sup>. E para tal, precisamos da imaginação, de um “espírito que contempla”, no qual se processam as sínteses passivas. Este espírito que contempla, o “Eu passivo[,] não se define simplesmente pela receptividade, isto é, pela capacidade de ter sensações, mas pela contemplação contraente que constitui o próprio organismo antes de lhe constituir as sensações”<sup>211</sup>. Trata-se, assim, de um eu passivo que, não só experimenta sensações, como é, ele próprio, um devir, que não passa pelo tempo, mas que é modificado no processo. Através do tempo, não encontramos “coisas com uma identidade fixa (...) devendo antes ser pensadas como uma síntese de sensações variáveis”<sup>212</sup>.

Para pensar uma repetição que não esteja refém da dissolução do repetido para dar lugar ao que repete ou, nas palavras de Deleuze, “uma repetição que não pára de se desfazer em si”, precisamos de poder preservar uma “repetição que se desdobra”. Essa capacidade de contração de elementos e instantes do passado reside na imaginação, que opera uma síntese do tempo, permitindo a ocorrência de uma verdadeira repetição, que já não é instantânea, mas que perdura no tempo e corresponde a uma sobreposição de momentos e elementos contraídos. A contemplação contraente permite reter os

---

<sup>207</sup> *Idem, ibidem*, p. 155.

<sup>208</sup> *Idem, ibidem*, p. 143.

<sup>209</sup> *Idem, ibidem*, p. 143.

<sup>210</sup> *Idem, ibidem*, p. 149.

<sup>211</sup> *Idem, ibidem*, p. 154.

<sup>212</sup> James Williams, *Gilles Deleuze's Difference and Repetition* (Edinburgh University Press, Edição do Kindle, 2013), Kindle pp. 1922-1923.

“instantes precedentes” ao presente vivido e, a partir deles, criar uma expectativa sobre o futuro, ou de outro modo, antecipar esse futuro (vd. excerto anterior)<sup>213</sup>. De acordo com esta perspectiva, é a capacidade de reter, isto é, trazer o que já se ouviu até ao presente, que dá à música as suas características artísticas e não de mera propagação de sons aleatórios e sem significado. O tempo é o fio utilizado pela música para tecer formas musicais e a repetição o que liga as diferentes partes, recuperando o que vem do passado para o reapresentar novo e impeli-lo para o futuro. Esta constituição de expectativas a partir do hábito e verificação do seu cumprimento é comum na música, por exemplo ao nível de progressões, melódicas ou harmónicas, ou aquando da recapitulação de um tema. Mas a capacidade de contemplar e reter não é sem limites, ou seja, ela é simultaneamente afligida e aliviada pela fadiga, “que marca o momento em que a alma já não pode contrair o que contempla”<sup>214</sup>. Se a retenção permite a expectativa e a confirmação ou não dessa expectativa, a fadiga permite o esquecimento e o reencontro da surpresa. Não é incomum reencontrarmos peças que não ouvíamos há muito, redescobrir nelas o inesperado e sermos surpreendidos com essa novidade.

A segunda síntese do tempo é a da memória ou do passado puro. Se o hábito é a fundação do tempo, o “fundamento do tempo é a Memória” porquanto esta “faz com que o presente passe”, ou seja “constitui o ser do passado”<sup>215</sup>. Nesta segunda síntese, Deleuze concebe cada passado, a partir de Bergson, como “contemporâneo do presente que ele foi, [pelo que] todo o passado coexiste com o presente em relação ao qual ele é passado, mas o elemento puro do passado em geral preexiste ao presente que passa”<sup>216</sup>. O que mais distingue esta síntese é a noção de um presente que está sempre a passar, não de um presente que *é*, mas de um presente que *foi*, ou seja que se torna contemporâneo do passado. Assim, o passado está “encerrado entre dois presentes: aquele que ele foi e aquele em relação o qual ele é passado. O passado não é o antigo

---

<sup>213</sup> James Williams defende que a expectativa, de acordo com Deleuze, não corresponde apenas a esperar que algo que sucedeu no passado volte a suceder no futuro, mas também a que esperar que “uma conjunção de coisas independentes perfaça uma. Ademais, é esperar que um grande número de coisas subconscientes talvez não identificadas se reúnam numa unidade”. Cf. James Williams, *Gilles Deleuze's Difference and Repetition*, Kindle pp. 1896-1898.

<sup>214</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 152.

<sup>215</sup> *Idem, ibidem*, pp. 155-156.

<sup>216</sup> *Idem, ibidem*, p. 159.

presente, mas o elemento no qual ele é visado.”<sup>217</sup> Daqui decorre que o passado está em constante sintetização porque cada instante que foi presente pressupõe uma nova síntese do passado. De acordo com James Williams, enquanto a primeira síntese é uma “contração de uma série de elementos distintos, a (...) [a segunda] é a contração de todo o passado”, pressupondo a primeira apenas uma contração local e requerendo a segunda uma síntese do passado que, por sua vez, já transporta todas as contrações anteriores<sup>218</sup>. Nesta síntese, tudo remete para o passado, que constitui um “elemento puro, geral, *a priori*, de todo o tempo”<sup>219</sup>, o que o torna um capacitador em movimento; é o “em-si” do tempo na medida em que é uma “síntese do tempo inteiro, de que o presente e o futuro são apenas dimensões”<sup>220</sup>. É neste passado puro, “contemporâneo do seu próprio presente, preexistindo ao presente que passa e fazendo passar todo o presente”<sup>221</sup>, que se desenvolve o objecto virtual. O “objeto virtual é passado puro” e desenvolve-se simultaneamente no passado puro porque este está constantemente a ser alterado com presentes que foram. Isto permite-nos voltar à ideia do passado como um manancial capacitador porque no “virtual, a diferença e a repetição fundam o movimento da actualização da diferenciação como criação”<sup>222</sup>. É no presente que se dá a actualização, mas é no passado que lhe foi contemporâneo que existe o objecto virtual e é aí que ele se diferencia (*différentie*).

É esta síntese do passado que nos permite percepcionar a duração. Se não houvesse esta capacidade não saberíamos distinguir a duração, nem valorizar a duração curta ou a duração longa de um som musical. É porque um som que se ouviu num presente que está sempre a deixar de o ser se preserva no passado, ou seja numa virtualidade, que conseguimos considerá-lo como duração sentida e não apenas como uma diferença conceptual entre a duração de uma fusa e de uma breve. Brian Hulse apresenta, em “Thinking musical difference: music theory as a minor science”, a partir

---

<sup>217</sup> *Idem, ibidem*, p. 156.

<sup>218</sup> James Williams, *Gilles Deleuze's Difference and Repetition*, Kindle pp. 2044-2046.

<sup>219</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 158.

<sup>220</sup> *Idem, ibidem*, p. 158.

<sup>221</sup> *Idem, ibidem*, p. 185.

<sup>222</sup> *Idem, ibidem*, p. 347.

do pensamento de Deleuze e de Christopher Hasty, uma análise muito interessante da duração do tom (no sentido de entoação) como diferença e repetição, em que os tons diferem deles próprios no tempo<sup>223</sup>. Hulse assinala que a “maior porção de um corpo temporal de um tom (a sua duração) é necessariamente virtual: uma presença do passado no presente, que expressa uma duração virtual como uma tensão interna ou uma intensidade qualitativa”<sup>224</sup>.

Voltamos a referir, como fizemos a propósito da reflexão sobre o conceito de Ideia em Deleuze, que o virtual não é, de algum modo, menos real, mas talvez seja mais fácil compreendê-lo agora. Este passado puro, que vivemos, que sintetiza todos os presentes, não é menos real do que o presente que *ainda é*. Ou, mais especificamente a nível musical, os sons de uma peça que já ouvimos não são menos reais do que os sons do momento; se já não existem como sons, existem ainda como memória. Ora, a síntese activa da memória funda-se na “síntese passiva (empírica) do hábito, mas, em compensação, ela só pode ser fundada por uma outra síntese passiva (transcendental) própria à memória”<sup>225</sup> que se caracteriza pela contemporaneidade (“do passado com o presente que ele *foi*”), pela coexistência (“todo o passado coexiste com o novo presente em relação ao qual ele é agora passado”) e pela preexistência (“o elemento puro do passado em geral preexiste ao presente que passa.”)<sup>226</sup>. A segunda síntese do tempo permite assim uma repetição que não se ‘desfaz à medida que se faz’, porque não é uma repetição instantânea, mas de um todo, em camadas que se tornam contemporâneas e coexistentes. Não conseguimos pensar num melhor exemplo para ilustrar esta ideia do que o cânone. O cânone é uma composição musical caracterizada pela replicação de um

---

<sup>223</sup> (...) duração do tom [como entoação]. A duração é a repetição do tom revelando a sua diferença, insistindo e consistindo no tempo. Ainda assim, é continuamente diferente e está em diferença, porque difere verticalmente (...) concatenando frequências harmónicas (timbre), bem como horizontalmente, de tal modo que a sua duração expande continuamente enquanto o seu presente envia o seu início anterior cada vez mais ao passado. (...) Pensar um tom musical como soa no tempo é pensar a diferença e a repetição simultaneamente. | Em vez de diferirem de outros tons no “espaço”, segundo esta perspectiva os tons diferem deles próprios no tempo. E como todos os tons musicais têm duração, a música consistem em nada mais do que repetição.” Brian Hulse, “Thinking musical difference: music theory as a minor science” em Brian Hulse, Nick Nesbitt (eds.), *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the theory and philosophy of music* (Ashgate e-book, 2010), pp. 32-33.

<sup>224</sup> *Idem, ibidem*, p. 40.

<sup>225</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 157.

<sup>226</sup> *Idem, ibidem*, pp. 158-159.



tema, por uma ou mais vozes (ou instrumentos), em intervalos temporais e de tom<sup>227</sup>. O cânone tem a característica insólita de conter uma repetição que coexiste com o que é repetido e cuja linearidade na repetição pode, portanto, ocorrer paralelamente e não apenas espalhada no tempo. Além disso, também o cânone não é obrigatoriamente fixo e pode ser alvo de transformações. Um caso interessante encontra-se n'*A Aria com 30 variações* (BWV 988), de Bach, conhecida como *As Variações de Goldberg*. Não só é a obra composta exactamente por 30 variações da uma ária que, naturalmente, encontram ecos múltiplos umas nas outras, como contém também nove cânones, de um uníssono a uma Nona.

Há uma grande diferença entre as duas repetições, a material e a espiritual. Uma é a repetição de instantes ou de elementos sucessivos independentes; a outra é a repetição do Todo, em níveis diversos coexistentes (...). Além disso, as duas repetições estão numa relação bastante diferente com a própria «diferença». A diferença é transvasada numa, na medida em que os elementos ou instantes se contraem num presente vivo. Ela está incluída na outra, na medida em que o Todo compreende a diferença entre os seus níveis. Uma está nua, a outra está vestida; uma é das partes, a outra é do Todo; uma é de sucessão, a outra é de coexistência; uma é actual, a outra é virtual; uma é horizontal, a outra é vertical.<sup>228</sup>

Podemos deste modo conceber uma repetição que não se dá ao longo do tempo, mas se actualiza no tempo, e que não está sujeita à necessidade da semelhança porque, dizendo respeito a um todo, já incorpora a diferença. O presente facilita-nos uma representação, mas “é pelo passado puro que o tempo se desdobra assim na representação”<sup>229</sup>. Portanto, o passado puro contém toda a estrutura para uma repetição mais profunda, deixando o tempo de ter a capacidade de nos fazer perder o que se repete para o repetidor. Se tentarmos verter esta ideia para a música, é como se tivéssemos uma Ideia integral, concentrada, coexistente em si própria, de uma peça musical, que todavia precisa de tempo para se poder desdobrar, para se desenrolar em nós, como uma forma de Kirigami<sup>230</sup> arquitectural. Como no Kirigami, parte-se de uma base dobrada,

---

<sup>227</sup> Definição modificada a partir de Don Michael Randel (ed.), *The Harvard Dictionary of Music* (Cambridge, Harvard University Press, 4th edition, 2003).

<sup>228</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, pp. 161-162.

<sup>229</sup> *Idem, ibidem*, p. 159.

<sup>230</sup> O Kirigami é uma técnica de cortar e dobrar papel que permite, normalmente a partir de um único pedaço de papel, construir formas em três dimensões.

condensada em si própria, a Ideia musical, para a desdobrar mas, enquanto no Kirigami se recorta o papel para o desdobrar no espaço, na música a Ideia musical é desdobrada no tempo para ganhar forma perceptível nos ouvintes. Ou, de outra forma, o objecto virtual contém nele um conjunto de relações entre tons e ritmos e sequências que só ao serem distendidas no tempo conseguem ser percebidas como repetições, mas existem antes como virtualidades coexistentes, disponíveis para serem actualizadas. Quando se actualizam dessa forma, 'ao longo do tempo', evidenciam as repetições nuas, horizontais, permitindo-nos desse modo aceder ao que está por detrás delas, a natureza que lhes é comum, essa repetição vestida, uma repetição vertical, de coexistência, que já contém a “repetição de totalidades variáveis internas, graus e níveis”.

(...) a memória é a primeira figura em que aparecem as características opostas das duas repetições. Uma destas é a repetição do mesmo e não tem diferença a não ser subtraída ou transvasada; a outra é repetição do Diferente e compreende a diferença. (...) Uma é repetição de elementos, casos e vezes, partes extrínsecas; a outra é repetição de totalidades variáveis internas, graus e níveis. Uma é, de facto, sucessiva, enquanto a outra, de direito, é coexistência. (...) Uma é horizontal; a outra é vertical. Uma é desenvolvida, devendo ser explicada; a outra é envolvida, devendo ser interpretada<sup>231</sup>.

Vimos até agora as duas primeiras sínteses do tempo, a do presente e a do passado, mostrando como são úteis para pensar a música. Agora iremos ver a terceira síntese, na qual tudo remete ao futuro. A terceira síntese do tempo é a “forma vazia do tempo” e é construída por Deleuze a partir do conceito nietzschiano do eterno retorno. Enquanto na segunda síntese, o presente e o futuro eram apenas dimensões do passado, nesta terceira síntese o passado e o presente são dimensões do futuro, “o passado, como condição, e o presente, como agente”<sup>232</sup>. Nesta síntese, o tempo é organizado em função de uma cesura<sup>233</sup> que corresponde ao “presente da metamorfose” e que abre uma fenda no eu: “de um lado, apenas um Eu fendido por esta forma vazia. De outro lado, apenas

---

<sup>231</sup> *Idem, ibidem*, p. 454.

<sup>232</sup> *Idem, ibidem*, p. 173.

<sup>233</sup> “Podemos definir a ordem do tempo como sendo esta distribuição puramente formal do desigual em função de uma cesura”, *idem, ibidem*, p. 168.

um eu passivo e sempre dissolvido nesta forma vazia”<sup>234</sup>. O mais distintivo desta síntese é o novo, sem o qual o futuro seria apenas uma repetição do passado<sup>235</sup>.

*A repetição é uma condição da acção antes de ser um conceito da reflexão. Só produzimos alguma coisa de novo com a condição de repetir uma vez do modo que constitui o passado, e outra no presente da metamorfose. E o que é produzido, o absolutamente novo, é, por sua vez, apenas repetição, a terceira repetição, desta vez por excesso, a repetição do futuro como eterno retorno.*<sup>236</sup>

A interpretação deleuziana do eterno retorno é determinante para constituir esta terceira síntese como “o absolutamente novo”. O eterno retorno, como Deleuze o interpretou e recriou, não diz respeito a um retorno do Mesmo, “porque o Mesmo não preexiste ao diverso”<sup>237</sup>, mas o próprio “retornar constitui o único Mesmo do que devém”<sup>238</sup>. Esta interpretação significa que o eterno retorno exclui o idêntico e o semelhante e, portanto, exclui também o “devir-igual e ou o devir-semelhante ao conceito”. Acresce que Deleuze considera que o “segredo de Nietzsche é que o *eterno retorno é selectivo*”, como pensamento e como ser<sup>239</sup> e ainda que se auto-sustenta, destruindo o que impeça o seu funcionamento<sup>240</sup>, o que significa que este conceito é, para Deleuze, afirmativo por construção<sup>241</sup>.

Fazendo derivar o eterno retorno apenas de diferenças, Deleuze remove a possibilidade de haver uma “origem assinalável”, constituindo antes essa origem “como (...) a diferença, que relaciona o diferente com o diferente para fazê-los retornar enquanto tais”<sup>242</sup>. Reformulando um argumento que utilizámos anteriormente, relativo à inexistência de um primeiro termo de uma série que possa ser repetido, podemos dizer que, no contexto do eterno retorno, não havendo uma origem distinguível pela

---

<sup>234</sup> *Idem, ibidem*, p. 449.

<sup>235</sup> James Williams, *Gilles Deleuze's Difference and Repetition*, Kindle pp. 2170-2171.

<sup>236</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 170

<sup>237</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche*, trad. Alberto Campos (Lisboa, Edições 70, 2018), p. 34.

<sup>238</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 100.

<sup>239</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche*, p. 35.

<sup>240</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 219.

<sup>241</sup> “Tudo o que pode ser negado, tudo o que é negação é expulso pelo próprio movimento do eterno Retorno”. Cf. Gilles Deleuze, *Nietzsche*, p. 35.

<sup>242</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 219.

identidade, não há também modelos, e restam apenas os simulacros, todos de importância equivalente e “funciona[ndo] sobre si mesmo[s], passando e repassando pelos centros descentrados do eterno retorno”<sup>243</sup>.

De acordo com Hulse, nesta terceira síntese, o “virtual reentra no actual num processo de actualização (*différenciation*)”<sup>244</sup>. Se voltarmos ao exemplo da duração do tom, cada escolha de permanecer um pouco mais no tom ou de o cessar é uma actualização, é uma diferenciação (*différenciation*). Esta, e qualquer outra, actualização de um virtual são criações de “linhas divergentes que correspondam, sem semelhança, à multiplicidade virtual”<sup>245</sup>. As actualizações por via dos simulacros, e a partir do virtual do passado, são, portanto, criações, mas precisam já deste futuro para serem mais do que repetições estéreis do passado. É o que a novidade do futuro lhes dá.

O presente, o passado e o futuro revelam-se como Repetição através das três sínteses, mas de modos muito diferentes. O presente é o repetidor, o passado é a repetição, mas o futuro é o repetido. Ora, o segredo da repetição, no seu conjunto, está no repetido, como significado duas vezes.<sup>246</sup>

Como já havíamos referido anteriormente, é por podermos reter o presente que passa que conseguimos perceber a repetição. Mas, com esta terceira síntese, conseguimos fazer da repetição também algo de novo, através de uma projecção para o futuro que é criativa.

O tempo que, em termos empíricos, sentimos passar numa direcção única, do passado para o futuro, não existe apenas como essa linha horizontal do tempo. Por podermos reter parte desse tempo que passa, dessa experiência que passa, e convocá-la para cada momento, conseguimos acrescentar uma linha vertical a essa passagem horizontal do tempo, linha essa onde empilhamos reminiscências e as actualizamos, permitindo a sua interacção com os momentos presentes. É um tempo que deixa de ser unidimensional e tem pelo menos essas duas dimensões, a da linha do tempo e a da sua

---

<sup>243</sup> *Idem, ibidem*, p. 223.

<sup>244</sup> Brian Hulse, “Thinking musical difference: music theory as a minor science” em Brian Hulse, Nick Nesbitt (eds.), *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the theory and philosophy of music*, p. 39.

<sup>245</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 347.

<sup>246</sup> *Idem, ibidem*, p. 174.

projectação no momento decisivo (presente, passado ou futuro). Deste modo, a repetição é possível a despeito do tempo que passa, porque conseguimos fazê-la sem a desfazer.

### **III.1.3. Razões e efeitos da repetição**

Até agora mostrámos que podemos pensar a música e a prática musical como contendo repetições, mas que essas repetições não são repetições do Mesmo, e deixam antever uma repetição mais profunda. Agora vamos reflectir acerca das razões para a existência dessas repetições na música e acerca dos efeitos que daí decorrem. Não surpreendentemente, as razões e os efeitos vão fazer eco do que a repetição *é*.

Não sendo possível categorizar ou generalizar todas as razões e efeitos da repetição na música, porquanto estes são idiossincráticos a cada composição e a cada performance, há um conjunto de justificações que são recorrentes. Iremos abordar, de um ponto de vista mais conceptual, a noção da repetição musical permitir destacar as diferenças entre repetições e contribuir para a inteligibilidade de uma peça musical. Esta noção de inteligibilidade será explorada a partir de duas perspectivas complementares, a primeira relativa a como a repetição ajuda a lembrar o que já se ouviu e assim, a dar um sentido ao que, numa primeira audição, poderiam parecer sons desligados, e a segunda relativa a como a repetição ajuda a organizar e a estruturar uma peça musical. Iremos finalizar a secção com a análise das causas e dos efeitos da repetição numa peça musical específica, caracterizada por repetições muito invariantes e insistentes, e que vão para além das razões previamente abordadas de um ponto de vista mais geral.

Uma razão, frequentemente apresentada, para os compositores fazerem repetir motivos, temas ou partes de uma peça musical é darem a oportunidade de enfatizar o que é diferente em cada repetição. Dito de outro modo, cada repetição musical é uma chance de evidenciar as diferenças de interpretação, de ornamentação e até de improvisação entre as partes repetidas. Margulis refere, a propósito da época barroca, como a repetição era um convite tácito para a variação na interpretação, não obstante alguns compositores, como Bach, detalharem as ornamentações que pretendiam ver tocadas nas secções a repetir<sup>247</sup>. Esta variação sonora entre repetições, que parece ser

---

<sup>247</sup> Elizabeth H. Margulis, *On Repeat: How Music Plays the Mind*, p. 122.

uma latitude interpretativa é também uma oportunidade para conhecer o novo na repetição do antigo, ou seja, para percebermos como o que se repete não é o Mesmo. Já havíamos, com Deleuze, chegado à conclusão de que o que se repete quando se repete não é um Mesmo, mas agora conseguimos ilustrar como essa característica pode também ser o propósito do compositor. Neste contexto, permitir a diferença entre repetições musicais não significa a incapacidade de obter uma identidade, mas antes a possibilidade de corporizar uma intenção explícita do compositor. Por não ser um Mesmo, por não ser redundante, é que a repetição musical não é regressiva.

Outra das razões que os compositores comumente alegam para recorrerem à repetição na composição de uma peça musical diz respeito à sua inteligibilidade. Mesmo tendo sido o criador da música serial e inovador ao colocar em causa a utilização da repetição musical, Schönberg defendeu que a “inteligibilidade na música parece impossível sem repetição”, acrescentando que “enquanto a repetição sem variação pode facilmente produzir monotonia, justaposições de elementos relacionados distanciados podem facilmente degenerar em sem sentido<sup>248</sup>, especialmente se os elementos unificadores forem omitidos”<sup>249</sup>. A perspectiva de Schönberg é de que a repetição estabelece relações entre sequências de sons, ou seja, ‘cola’ o que de outro modo seria um conjunto de sons disjuntos. De acordo com esta ideia, a repetição contribui para ligar diferentes partes de uma peça musical e só pode fazê-lo na medida em que é possível reconhecer o que se repete. Efectivamente, enquanto a primeira apresentação de, por exemplo, um motivo se apresenta como irreconhecível, a sua re-apresentação, mesmo que com variação, constitui uma possibilidade de reconhecimento

---

<sup>248</sup> Numa pequena nota de rodapé em *Fundamentals of Musical Composition*, Schönberg advoga que o verdadeiro propósito da construção musical é a inteligibilidade. Cf. Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, nota de rodapé, p. 25.

<sup>249</sup> *Idem, ibidem*, p. 20. Não cabendo no escopo desta dissertação a discussão aprofundada de Schönberg, há que reconhecer a sua aparente ambivalência quanto à repetição interna da música. Desde logo, a sua música constitui quase um contra-exemplo da importância da repetição exacta. Como Adorno afirma em “Toward an Understanding of Schoenberg”, a ‘alergia’ de Schönberg “aplicava-se, desde logo, à simetria externa e à repetição. O princípio do trabalho temático, ao qual se subordina toda a sua música, requer variação incessante” Theodor W. Adorno, “Towards an Understanding of Schönberg” in *Essays on Music*, selected with introduction, commentary and notes by Richard Leppert, new translations Susan H. Gillespie (Berkeley, University of California Press, 2002, p. 635). Ao mesmo tempo, é inegável que concebendo *Fundamentals of Musical Composition* à volta da identificação de padrões e, em particular, de repetições, o faz a partir da análise de compositores do passado, não o fazendo porém apenas a partir de repetições exactas, sendo categórico ao afirmar como a variação faz parte da repetição. De qualquer modo, algumas das suas afirmações são bastante peremptórias quanto à relevância da repetição para o que ele considera ser a compreensão da música.

e de considerar que o que antes parecia arbitrário tem, na verdade, uma razão de existência, uma intenção e, por isso, um sentido. Como Jankélévitch refere, “à segunda vez, a frase musical informe torna-se orgânica, e o arbitrário e o insólito adquirem um sentido mais profundo”<sup>250</sup>. A noção de que a repetição musical contribui para a inteligibilidade, que apresentámos a partir destas frases de Schönberg, tem subjacentes duas ideias principais; primeiro que a repetição constitui uma oportunidade de recordar e reconhecer o que já se ouviu, e segundo que a repetição é uma forma de estruturar e organizar uma peça musical. Deixaremos a repetição como forma de organização para abordar mais adiante e pensemos agora como é que a repetição musical é uma oportunidade de lembrar e, assim, de reconhecer.

Tendo em atenção o carácter passageiro da música, a re-apresentação de um motivo ou frase musical constitui uma ‘segunda’ oportunidade, isto é uma oportunidade adicional de ouvir esse motivo ou essa frase. Podemos dizer, de forma alternativa, que a repetição musical constitui o momento em que a recordação se encontra com o reconhecimento. Peter Kivy descreveu esta oportunidade de forma inspirada:

A repetição musical desempenha, assim, uma função óbvia e vital por ser a forma de o compositor nos permitir, na verdade de nos forçar, a demorar [*linger*]; a reconstituir os nossos passos de modo a fixar o padrão sonoro fugaz; ela permite-nos tactear para podermos agarrar [*grasp*].<sup>251</sup>

A repetição permite-nos, portanto, agarrar algo que é fugidio e, sendo potencialmente complexo, beneficia da possibilidade de ser experimentado várias vezes, para melhor identificar as nuances, para melhor apreender os detalhes, para mais claramente destrinçar um som de outros, para distinguir o contributo dos diferentes instrumentos. Para um autor como Kivy, a repetição da música permite-nos ouvir à luz do que já ouvimos porque nos concede a oportunidade de voltar a contemplar o que já havíamos contemplado. De acordo com esta perspetiva, a repetição musical facilita a compreensão porque relembra; Margulis chama a este um processo de “re-apresentação, um tipo de memória protésica, na qual eventos passados são colocados diante dos ouvidos uma vez mais”<sup>252</sup>. E, neste processo, a repetição ajuda-nos a compreender o

---

<sup>250</sup> Vladimir Jankélévitch, *A Música e o Inefável*, p. 35.

<sup>251</sup> Peter Kivy, “The fine art of repetition”, p. 352

<sup>252</sup> Elizabeth H. Margulis, *On Repeat: How Music Plays the Mind*, p. 22.

modo como as diferentes partes se ligam ao seu conjunto maior, ou seja, expõe as relações entre as diferentes sequências de sons e age como a ‘cola’ de que falámos a propósito da ideia de Schönberg de que a repetição contribui para a inteligibilidade. De uma forma não explícita, estas reflexões pressupõem que há novos acessos, acessos que são repetidos, às mesmas formas musicais ou a formas musicais sobre as quais é possível discernir pontos de identidade – são acessos repetidos a um Mesmo.

Depois do que pudemos apurar recorrendo ao pensamento de Deleuze sobre a repetição, que permitiu tirar algumas conclusões acerca da repetição musical, esta hipótese não nos parece justa. Pois, como vimos, a repetição musical, mesmo quando aparenta ser sobre um Mesmo, contém pequenas diferenças interpretativas e acústicas que, por comodismo linguístico ou incapacidade perceptiva, não identificamos como diferenças, ou seja, a repetição não actua sobre um Mesmo. Não obstante, os argumentos que apresentámos anteriormente quanto à inteligibilidade da música podem ser generalizados para um quadro de pensamento deleuziano, em que os novos acessos às partes que se repetem ajudam à inteligibilidade, mesmo quando não dizem respeito a um Mesmo. Com efeito, a identificação de algo como semelhante, não sendo um Mesmo, pode ser visto, à maneira de Deleuze, como um simulacro, que contendo em si as próprias diferenças, é simbólico<sup>253</sup>. Essa repetição disfarçada sob o simulacro, essa máscara, que simboliza uma repetição mais profunda, a das Ideias, pode igualmente ser alvo de um processo de tentativa de compreensão. No contexto da obra *Diferença e Repetição*, este processo de tentativa de compreensão encontra, justamente, reflexo no processo de aprendizagem das Ideias, que será abordado mais adiante na secção seguinte, do ponto de vista do ouvinte. Por agora, interessa apenas dizer que a repetição musical, que, não sendo relativa a um Mesmo, diz respeito a um repetido e uma repetição que se podem parecer muito entre si, é simbólica e ajudada pela convenção, pelo hábito do ouvido. É verdade que entre uma e outra repetição algo muda, mas o que muda está também no ouvido. Entre uma e outra repetição muda, por exemplo, a receptividade do ouvido que, ao encontrar algo que lhe é familiar, se aproxima dos sons e desvenda não só uma estrutura, mas encontra também uma linguagem simbólica que se lhe dirige. A repetição ajuda a trazer familiaridade, a substituir o que são sons

---

<sup>253</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 137.



disformes por sons simbólicos que se tornam, pelo simples motivo de serem reconhecíveis, mais compreensíveis. Isto levanta uma questão importante que, por ser um pouco lateral, não iremos trabalhar em profundidade: se a música comunica. Vimos que, para Deleuze, por exemplo, a música torna audíveis forças, isto é, sonoriza forças, di-las. Se o *La Mer*, de Claude Debussy, nos fala do tempo e das forças da natureza, do “caos informe” do mar, do “diálogo entre o vento e o mar”<sup>254</sup>, isso não significa que nos comunique informação científica ou enuncie factos (e.g. hoje, o mar está revoltado por causa do forte vento). Certamente que a música nos fala, mas o que diz é de uma natureza diferente da dos factos, e não se esgota no dizer. A música fala connosco simbolicamente e por isso “o que está dito continua ainda por dizer, por dizer e incansável e inesgotavelmente por repetir”<sup>255</sup>. De acordo com esta perspectiva, é por a música não comunicar factos que se esgotam na sua enunciação e compreensão que pode ser repetida sem ser “reiteração estéril”<sup>256</sup>. Por isso não podemos compreender o que uma peça musical diz como se isso significasse termos encontrado o seu significado irrefutável, ou dito de uma forma alternativa, não podemos compreender uma peça musical conforme compreendemos um fenómeno físico, como o movimento do mar. Cada peça musical não é uma equação para a qual podemos descobrir uma solução única. No entanto, podemos ter a ambição de entrar num processo de aprendizagem iterativo e interactivo com cada peça musical, ou seja, tentar aprender o seu significado só para o voltarmos a aprender, para o voltarmos a descobrir, sem nunca chegarmos a uma saber cristalizado e concludente. Este raciocínio obriga-nos a assinalar a segunda distinção entre a visão de Schönberg e a de Deleuze: enquanto a inteligibilidade schönbergiana é um processo de conhecimento que se adquire, o processo de aprendizagem deleuziano é um processo infindável, que por nunca se referir a um Mesmo não se pode esgotar. Como referimos, a perspectiva de Deleuze sobre a aprendizagem das Ideias será apresentada, como mais demora, na secção seguinte sobre o ouvinte. Mas não podíamos deixar de assinalar aqui como esta característica já está patente na criação artística musical e na sua interpretação.

---

<sup>254</sup> Vladimir Jankélévitch, *A Música e o Inefável*, p. 50.

<sup>255</sup> *Idem, ibidem*, p. 36.

<sup>256</sup> *Idem, ibidem*, p. 34.

Passemos agora para a análise de como a repetição ajuda a organizar e a estruturar uma peça musical e como isso pode ajudar à inteligibilidade da peça. Como vimos na primeira secção deste capítulo, a impossibilidade da repetição de um Mesmo na música também decorre do facto de a repetição ser uma característica estrutural e integrante da cada peça musical. Assim, devemos analisar essa característica também como uma possível razão para a repetição estar tão presente na música. Com efeito, a repetição contribui para considerarmos cada parte como pertencendo a um conjunto maior, integrado e singular, da peça musical. Schönberg entende a repetição como um dos mecanismos que, em conjunto com a subdivisão e a delimitação, “regulam a organização de uma obra como um todo, bem como nas suas unidades mais pequenas”, sendo necessariamente subjugadas aos princípios da lógica e inteligibilidade musicais<sup>257</sup>. As tentativas de Schönberg ou de Webern evitarem a repetição (sem qualquer variação) em algumas das suas composições acabaram por, ou não cumprir o propósito de fugir à repetição, ou colocarem em causa a inteligibilidade da peça musical. A inovação de Schönberg com a música serial<sup>258</sup> foi alvo de ataques cruéis, em particular por ficar aquém dessa serialidade, designadamente no que ao ritmo diz respeito, e assentar numa “ultratematização”<sup>259</sup> que não consegue ultrapassar a repetição. Depois de procurar evitar a repetição nas suas composições musicais, Webern admitiu que “uma novidade constante e a evasão à repetição destruíam a compreensão”<sup>260</sup>. Não obstante, alguns compositores, como Boulez, continuaram defensores de uma tentativa de evasão à repetição, pelo menos na sua concepção restritiva, seja através de uma dissolução do tema, seja por um nivelamento da variação e do tema, “no qual nenhuma versão de uma “ideia temática” é favorecida sobre qualquer outra”<sup>261</sup>. Ainda assim, como já vimos com Deleuze, não é sequer necessária a

---

<sup>257</sup> Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, p. 58.

<sup>258</sup> Schönberg, porém, considerava que o seu empreendimento com a música serial visava a compreensão, na medida em que a forma artística, segundo este músico, visa sempre, e em primeiro lugar, a compreensão. Cf. Arnold Schönberg, *Style and Idea*, New York, Philosophical Library, 1950, pp. 102-107.

<sup>259</sup> Pierre Boulez, “Morreu Schönberg”, em *Apontamentos de Aprendiz*, trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian (Editora Perspetiva, 1995).

<sup>260</sup> Edward Campbell, *Music after Deleuze (Deleuze encounters)*, Kindle p. 262.

<sup>261</sup> *Idem, ibidem*, Kindle p. 291.

remoção de uma sequência pré-definida para obtermos o resultado de não ter uma ideia temática favorecida sobre todas as outras, na medida em que “não há primeiro termo que seja repetido”. Porém, poderíamos argumentar que, do ponto de vista do ouvinte, qualquer primeira enunciação pode sempre parecer beneficiar do privilégio de ser considerada principal ou um modelo, pela justificação básica e inultrapassável de ser a primeira. De igual modo, poderíamos argumentar que apenas a segunda vez que se ouve o tema poderia ter esse privilégio porque seria a primeira oportunidade de se perceber a existência da repetição. Mas logo que admitimos a possibilidade de audições repetidas da mesma peça, esses argumentos invalidam-se porque passamos a ter várias primeiras enunciações e várias primeiras repetições. Não ignorando as tentativas de ultrapassar a repetição musical, que são experiências-limite que alargaram a linguagem musical, na generalidade da música ocidental até hoje tem sido a repetição que ordena e dá sentido, que dá pontos de referência e que potencia infindáveis possibilidades, dando ânimo e organização aos sons e aos silêncios.

Outro caso exemplar da importância estrutural da repetição na música é o ritmo: não são apenas motivos, frases e partes que se podem repetir nas peças musicais, são também ritmos. As inovações na linguagem musical no século XX de que já falámos atrás, designadamente através da atonalidade e serialidade de Schönberg, também ocorreram a nível rítmico. *A Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky, *Neumes Rythmiques* de Olivier Messiaen ou *Éclat* de Pierre Boulez constituem exemplos dessas novidades. Mas o papel de Wagner na inovação rítmica, ainda no século XIX, não deve ser negligenciado. Essa originalidade de Wagner não passou despercebida a Nietzsche, suscitando nele uma intensa reflexão, e foi particularmente apreciada já no século XX por compositores como Pierre Boulez. As reflexões de Nietzsche sobre o ritmo<sup>262</sup> e sobre a organização musical constituem um material muito rico para reflectirmos sobre o tema. Começemos por notar que a importância da organização na música pode ser detectada em várias fases do pensamento de Nietzsche. Por alturas d’*O caso Wagner*, Nietzsche caracteriza Bizet como o compositor que “constrói, que organiza”, aquele que cria a música perfeita, o oposto do *décadent* Wagner, para quem a subordinação e a

---

<sup>262</sup> O ritmo tem, no pensamento de Nietzsche, uma importância que, em muito, extravasa o universo musical (cf., por exemplo, § 84 - Da origem da poesia, d’*A Gaia Ciência*).

ordenação são acidentais<sup>263</sup>. Num fragmento póstumo de 1885, é à organização, à repetição e até à lógica<sup>264</sup> que Nietzsche atribui a base para os juízos estéticos. Já em *A Gaia Ciência*, publicado em 1882, contrapunha esses fundamentos que subjazem aos juízos estéticos com a sua ausência no mundo, cujo carácter é de um “caos eterno”, “de uma ausência de ordem, de encadeamento de forma, de beleza”<sup>265</sup>.

Grande parte das avaliações estéticas são mais fundamentais do que as avaliações morais, como, por exemplo, o prazer na ordenação, visão de conjunto, delimitação, repetição -, trata-se dos sentimentos de bem-estar de todos os seres orgânicos em relação ao perigo de sua situação, ou, então, no que diz respeito à dificuldade de sua alimentação (...) Os sentimentos lógicos, aritméticos e geométricos de satisfação formam a base elementar das avaliações estéticas.<sup>266</sup>

O exemplo paradigmático do que viola a boa organização, rompendo “toda a proporção matemática de tempo e de força”<sup>267</sup>, é a criação wagneriana da ‘melodia infinita’. Nietzsche compara a sujeição do ouvinte da melodia infinita a quem perde o pé ao entrar no mar e não tem outra escolha que não nadar, à mercê que está do elemento que o rodeia e que não é o seu. Como Deleuze virá a dizer, “o que Nietzsche critica em Wagner é ter subvertido e desnaturado o «movimento»: ter-nos feito patinhar e nadar, um teatro náutico, em vez de andar e dançar”<sup>268</sup>. A melodia infinita corresponde à degenerescência do sentido de ritmo e nela Wagner “opõe ao ritmo a dois tempos um ritmo a três tempos, introduz amiúde cinco e sete tempos, repete a mesma frase imediatamente a seguir, mas com uma dilatação que a faz receber uma dupla ou tripla duração”<sup>269</sup>, dissolvendo o ritmo num caos. Numa carta a Carl Fuchs, de 1886, Nietzsche esclarece que “a parte comanda o todo, a frase comanda a melodia, o instante

---

<sup>263</sup> Friedrich Nietzsche, FP 1883 24 [6].

<sup>264</sup> *Idem*, FP 1885 35 [3].

<sup>265</sup> *Idem*, *A Gaia Ciência*, trad. Alfredo Margarido (Lisboa, Guimarães Editores, 2000), § 109.

<sup>266</sup> *Idem*, FP 1885 35 [3]. Trad. Fernando R. de Moraes Barros, “O pensamento musical de Nietzsche”, p. 173.

<sup>267</sup> *Idem*, *Humano, Demasiado Humano II — Opiniões e sentenças diversas*, § 134 (trad. Maria João Mayer Branco em “Arte e filosofia no pensamento de Nietzsche”, dissertação de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010, p. 353).

<sup>268</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 53.

<sup>269</sup> *Idem*, *Humano, Demasiado Humano II — Opiniões e sentenças diversas*, § 134 (trad. Maria João Mayer Branco em “Arte e filosofia no pensamento de Nietzsche”, p. 353).

comanda o tempo (e também o *tempo* musical)”<sup>270</sup>, parecendo assim haver uma subversão da integridade que se quer da música. Em particular, se o “instante comanda o tempo” perdemos o que é mais musical na música e que diz respeito à fruição de um tema musical como um conjunto unificado e ordenado de sons e não apenas uma sucessão de instantes harmónicos, desligados uns dos outros<sup>271</sup>, de modo que “já não sabemos, já não devemos saber onde estamos”. É uma forma de dissolução temporal e, com isso, de dissolução das diferenças: um início indistinto de um fim ou de um desenvolvimento. Nietzsche refere, em *O viandante e a sua sombra*, que não sendo o fim da melodia o seu objectivo, se a melodia não chega ao seu fim, certamente também não atinge o seu objectivo<sup>272</sup>. A melodia é, ainda, segundo o filósofo, hostil “a tudo o que é inacabado, o que é uniforme e arbitrário”<sup>273</sup> e precisa do cumprimento de regras para funcionar como melodia.

Não só a repetição ajuda a estruturar, a encontrar pé, a dar ordem e coesão, como contribui para o prazer de encontrar essa ordem. Nietzsche considera que há um tipo de contentamento que resulta da experiência artística, mais refinado do que uma satisfação primária de entendimento ou de ultrapassagem do tédio ou ainda de superação do que é desagradável. Esse contentamento mais refinado resulta do que é “regular e simétrico, em linhas, pontos, ritmos; pois devido a uma certa similitude é despertado o sentimento pelo que é ordenado e regular na vida”<sup>274</sup>. É, nas palavras de Nietzsche, o culto do simétrico e do equilíbrio que o filósofo considera ser a origem da música, não obstante

---

<sup>270</sup> Friedrich Nietzsche, Carta de Friedrich Nietzsche e Carl Fuchs, provavelmente meados de Abril de 1886, (trad. Maria João Branco em “Arte e filosofia no pensamento de Nietzsche”, p. 356).

<sup>271</sup> Subscrevemos assim a interpretação de Maria João Branco quando refere que “Nietzsche entende que o ritmo é, na música, o elemento que faz surgir o tempo ou o próprio surgimento do tempo musical. A indeterminação ou ambiguidade rítmica equivale, assim, a uma indeterminação temporal, ou melhor, equivale ao contrário do que se entende por tempo porque apenas gera instantes que se sucedem sem que seja possível estabelecer entre eles qualquer tipo de relação”. Veja-se Maria João Mayer Branco, “Wagner e a filosofia: Considerações sobre a “melodia infinita”, em Scarlett Marton, Maria João Mayer Branco e João Constância (eds), *Sujeito, decadence e arte. Nietzsche e a modernidade* (Lisboa, Tinta da China, 2014), pp. 231-232.

<sup>272</sup> Friedrich Nietzsche, *Humano, Demasiado Humano II — O viandante e a sua sombra*, § 204.

<sup>273</sup> Friedrich Nietzsche, *A Gaia Ciência*, § 103.

<sup>274</sup> *Idem*, *Humano, Demasiado Humano II — Opiniões e sentenças diversas*, § 119.

o seu contraponto dionisíaco<sup>275</sup>. Podemos, a partir desta argumentação, pensar a repetição de frases, motivos ou ritmos como um instrumento para instituir ordem e equilíbrio no conjunto de cada peça musical. E a justificação para o podermos pensar advém do facto de uma peça musical não ser apenas uma sucessão desintegrada de sons organizados no tempo, mas uma sequência de sons que, organizados no tempo, perfazem um conjunto que não pode ser desunido, ou seja, fazem parte de uma obra a que podemos chamar, em certo sentido, uma forma arquitectónica.

Se Nietzsche relaciona o prazer com o que é regular e simétrico por despertar o sentimento do que na vida também é assim, diz ainda que há um sentimento de contentamento ainda mais elevado. Esse sentimento decorre da infracção do que é equilibrado e simétrico e nasce de uma certa saturação dessas características. A satisfação que podemos usufruir desta violação da regra advém de buscar “razão na aparente não-razão”, numa tentativa de resolver um enigma estético, como se essa resolução correspondesse a uma descoberta de algo cuja chave foi inscrita na obra de arte e fosse decifrável pelo espectador ou pelo ouvinte. É interessante notar que Nietzsche só concebe este prazer pelo que é desregrado na sequência de uma fase anterior em que a regra e a simetria causaram saturação, ou seja, esse tipo de prazer não é possível sem se passar por um estágio anterior em que se esgota o prazer da simetria e da regra. A saturação da repetição é frequente em peças muito repetitivas, que geram amiúde uma necessidade de alívio para sair do estado quase encantatório ou alienante a que a música nos leva. A peça *Glassworks* de Phillip Glass, a que voltaremos, ilustra muito bem essa busca de alívio, designadamente pelo modo como, após a insistência estacionária e opressiva da segunda parte, *Floe*, nos sentimos desoprimidos ao receber o início contrastante da terceira parte, *Islands*, só para termos o mesmo tipo de necessidade durante essa terceira parte. Quando Nietzsche se referia a esta saturação da regra e da simetria não se referia a este tipo de peça musical, muito posterior ao seu

---

<sup>275</sup> “A música, como hoje a entendemos, é ao mesmo tempo uma excitação e descarga total das emoções, mas, apesar de tudo, só o sobejo de um mundo de expressão de expressões muito mais pleno, um simples resíduo do histrionismo dionisíaco. Para tornar possível a música como arte específica, houve que imobilizar uns tantos sentidos, sobretudo o sentido muscular (pelo menos relativamente, pois, em certo grau, todo o ritmo fala ainda aos nossos músculos) (...). Não obstante é esse o estado normal verdadeiramente dionisíaco, de qualquer modo, o estado originário; a música é a sua especificação (...)” Friedrich Nietzsche, *O Crepúsculo dos Ídolos*, trad. Artur Morão (Lisboa, Edições 70, 2017), “Incursões de um extemporâneo” 10.

tempo, mas este exemplo constitui uma excelente ponte para nos levar à opressão causada pela repetição. Nietzsche não deixa de assinalar a propósito de Wagner, aquele que “repete uma coisa com tal frequência que desesperamos — até que terminamos por acreditar nela”<sup>276</sup>. Além disso, em Wagner, a opulência, a desorganização, o gigantismo são ferramentas para limitar a liberdade do ouvinte, ferramentas para oprimir o público. Porque a música de Wagner visa o efeito no ouvinte-espectador, o estímulo dos nervos fracos, Nietzsche parece insinuar que Wagner utiliza essas ferramentas sabendo que “a grande maioria dos homens” é mais sensível a uma “monstruosidade significativa” do que ao belo. Isto acontece, talvez, porque o monstruoso “transporta para além do real e do quotidiano” e contém um “narcótico mais grosseiro”<sup>277</sup>, pelo que atrai facilmente quem está exausto e sem forças para resistir, ou seja, pelo que subjuga.

Estas reflexões, a partir de Nietzsche e acerca de Wagner, são importantes na medida em que contrapõem os efeitos negativos da repetição aos efeitos positivos. Havíamos enunciado anteriormente razões e efeitos positivos decorrentes da repetição na música, quer por contribuírem para uma compreensão simbólica da música, quer por darem aos conjuntos de sons as suas características musicais, de ordem, de coerência e de unidade. No entanto, a repetição musical também pode ser negativa, pode causar reacções inconvenientes e nocivas no ouvinte, nomeadamente quando o subjuga sem o deixar livre para contemplar, quando o domina e reprime, conduzindo a audição para um caminho demasiado pré-definido.

Gostaríamos, finalmente, de referir um exemplo musical menos enquadrável nos argumentos mais gerais que utilizámos acima como razões para os compositores fazerem uso da repetição e para essas razões se repercutirem nos ouvintes. Esse exemplo é *Glassworks*, uma peça de câmara de Philip Glass, cujos seis andamentos são todos caracterizados por um recurso intenso a repetição, por exemplo de sequências de um conjunto reduzido de acordes ou de progressões harmónicas. O efeito sobre o ouvinte vai sendo alterado com as várias partes, mas oscila entre efeitos encantatórios e hipnóticos. Décadas antes, Schönberg havia dito que a sobre-utilização da repetição é

---

<sup>276</sup> *Idem*, *O caso Wagner*, Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe, §1.

<sup>277</sup> *Idem*, *Humano, Demasiado Humano II — Opiniões e sentenças diversas*, § 118.

uma técnica a evitar, correndo o risco de se tornar irritante e enfadonha. Mas mesmo uma música extremamente repetitiva e com pouca variação, como é o caso das obras de Philip Glass, não precisa de levar ao enfado. Efectivamente, como já vimos, a repetição é estrutural e altera o conjunto a cada ciclo repetitivo, ou seja, torna-o novo. Porém, a estrutura que uma peça musical como a de Glass revela é de constância, de estacionariedade, com pouca variação, sem resolução, e com as diferenças perceptíveis a imporem-se fundamentalmente entre andamentos. Mais do que enfado ou irritação, o que Glass provoca com frequência é inquietude e um encantamento hipnótico. Naturalmente, o efeito que tem não pode ser comparado com o tipo de repetição, por exemplo, da *Polonaise, a Militar*, de Chopin já mencionada, ou na verdade de qualquer outra *Polonaise* de Chopin. A repetição em Glass é de motivos curtos, sem alívio de partes não repetidas, enquanto as repetições nas *Polonaises* de Chopin são de motivos mais longos, entrecortados por partes não repetidas, com mais variação e cuja repetição é também evidente em termos rítmicos. Consequentemente, o contributo da repetição para o conjunto de cada uma destas peças é também diferente em termos estruturais. O contraste entre estas duas peças serve apenas para mostrar como os efeitos da repetição variam com cada obra musical, mas enquanto os efeitos da repetição nas *Polonaises* de Chopin são globalmente bem apreendidos pelos argumentos frequentes relativos à repetição, que detalhámos nesta secção, os efeitos de *Glassworks* não o são.

Fechamos esta secção com um exemplo mais concreto para mostrar que, não obstante haver padrões comuns no uso e nas consequências da repetição musical, é necessário fazer uma análise de peças concretas para percebermos como as causas para a repetição e os impactos que dela decorrem variam.



### III.2. Do ouvinte ao compositor ou intérprete

*“Tendo-me ocupado durante bastante tempo, pelo menos ocasionalmente, com o problema de saber se uma repetição é possível e qual o significado que tem, de saber se uma coisa ganha ou perde em repetir-se, surgiu-me de súbito o seguinte pensamento: podes afinal ir a Berlin, já lá estiveste uma vez, e agora prova a ti mesmo se uma repetição é possível e o que significa.”<sup>278</sup>*

Søren Kierkegaard, *A Repetição*

Se os músicos incluem, nas suas composições, repetições, mais ou menos exactas, de trechos, motivos, ritmos e partes, os ouvintes incorporam a repetição na sua experiência das peças musicais. Dito de outra forma, os ouvintes tentam viver a experiência da repetição através de audições repetidas da mesma peça, do mesmo álbum ou da participação em concertos em que são tocadas obras de um mesmo compositor. A pergunta que, porém, se pode colocar no contexto da discussão que temos vindo a desenvolver é a de saber se esta experiência, ou tentativa de experiência, da repetição é possível. Para tentarmos uma resposta a esta questão, iremos convocar, na primeira subsecção, Søren Kierkegaard e Gilles Deleuze. O modo como Kierkegaard apresenta a tentativa de Constantin Constantius repetir a experiência de uma ida ao teatro é o mote ideal para pensarmos se a experiência da peça ou evento musical é repetível. O recurso subsequente a Deleuze justifica-se para resolver as frustrações da impossibilidade de uma repetição que não consegue ser um Mesmo, sem precisar do socorro da transcendência não empírica, que é chave em Kierkegaard. Na segunda subsecção, iremos, à semelhança do que fizemos para a secção anterior, pensar as razões e os efeitos da busca da repetição da experiência musical pelos ouvintes, a partir de musicólogos ou cientistas do século XX e ainda de Nietzsche e de Deleuze ligados pelo

---

<sup>278</sup> Søren Kierkegaard, *A Repetição*, trad., introdução e notas de José Miranda Justo (Lisboa, Relógio d'Água, 2009), p. 31.

modo como vêm a aprendizagem.

### III.2.1. A repetição da experiência

Kierkegaard refere, através do pseudónimo Constantin Constantius na obra *A Repetição*, que “aquilo que se repete foi, caso contrário não podia repetir-se”<sup>279</sup>. Daqui se depreende que, para algo se repetir, esse algo teve já de existir e é no confronto entre o repetido e o que se repete que há o reconhecimento do primeiro no segundo. O filósofo invoca os Gregos, lembra que para eles “todo o conhecer é recordar” e defende que “repetição e recordação são o mesmo movimento, apenas em direcção oposta”<sup>280</sup>. Há, portanto, algo que liga repetição e recordação. Desde logo, Constantius classifica ambas como um movimento<sup>281</sup>, mas enquanto a recordação se lança para trás, num reconhecimento de algo que já foi, a repetição aventura-se para frente, para algo que será e que será inevitavelmente novo. É pela identificação de algo ‘que já foi’ que se recorda, porém se é apenas possível repetir o que já foi, a repetição só é concebível quando se projecta para o futuro. Mas se assim é, a experiência de uma repetição estrita não é passível de ser vivida, conforme mostra a frustrante tentativa do Constantius de Kierkegaard reviver a ida ideal ao teatro. As condições da sala estão um pouco diferentes, as pessoas que a compõem não são as mesmas, ele não é o mesmo e a experiência é um fracasso.

*Der Talisman* [sic] ia ser representado no Königstädter Theater; a recordação da peça despertou na minha alma; tudo estava tão vivo perante mim como da vez anterior. (...) Durante meia hora aguentei-me, depois deixei o teatro e pensei: não há repetição alguma. (...) O cómico é afinal o mínimo que pode exigir-se; haveria também ele de não poder repetir-se? (...) Talvez o café fosse tão bom como da última vez; era de crer que sim, mas a mim não me sabia bem. (...) Na noite seguinte fui ao Königstädter Theater. A única coisa que se repetiu foi a impossibilidade de uma repetição.<sup>282</sup>

---

<sup>279</sup> Søren Kierkegaard, *A Repetição*, p. 51.

<sup>280</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 32.

<sup>281</sup> Não é por nós ignorada a ironia do pseudónimo utilizado por Kierkegaard tender para a constância, quando a repetição é classificada como um movimento, como observa Melberg. Ver Arne Melberg, “Repetition (In the Kierkegaardian Sense of the Term)”, in *Diacritics*, Vol. 20, No. 3, (Autumn 1990), pp. 71-87.

<sup>282</sup> Søren Kierkegaard, *A Repetição*, pp. 73-75.

Mas mesmo que tudo fosse indistinguível da primeira vez, a experiência da repetição seria inevitavelmente reduzida ao fracasso, como o café de Constantin que, podendo ser tão saboroso como da última vez, lhe soube mal. Não é no reviver de uma experiência passada, que assenta na replicação de uma memória ao longo do tempo, que se pode viver a repetição. O exercício de Constantius reside em reconstituir um conjunto de factores externos do passado com o intuito de os replicar num momento presente e obter daí o mesmo resultado. Mas ao começar o exercício com a comparação a uma recordação, Constantius enfrenta já uma ausência daquilo que foi.

Também Deleuze mostra como a repetição da experiência do Mesmo está destinada a falhar: “(...) todas as vezes que tentamos repetir segundo a natureza, como seres da natureza (repetição de um prazer, de um passado, de uma paixão), lançamo-nos numa tentativa demoníaca, à partida maldita, que só tem como saída o desespero ou o tédio.”<sup>283</sup> Ao identificar o que une os filósofos que mais se dedicaram a pensar a repetição — Nietzsche, Kierkegaard e Péguy —, Deleuze ajuda-nos a compreender as limitações de pensarmos a repetição como uma mera repetição de um modelo, de um Mesmo. De acordo com Deleuze, é comum aos três filósofos o objectivo de fazer da repetição algo de novo e interessa-nos, em particular, para esta dissertação, três outras características que os unem na concepção da repetição: a sua oposição face “às leis da Natureza”, “às generalidades do hábito” e às “particularidades da memória”<sup>284</sup>. É quando nos libertamos dessas particularidades da memória, de querer ver repetido algo que já foi e como foi, que redimimos ou, melhor, ganhamos a repetição como uma categoria filosófica do futuro. A este propósito, Deleuze considera que já Kierkegaard faz “da repetição como tal uma novidade, isto é, uma liberdade e uma tarefa de liberdade”<sup>285</sup>.

Para Kierkegaard, a experiência da repetição não pode residir senão naquilo que é transcendente<sup>286</sup>, ligado à fé e ao subjectivo, e que é personificado no jovem amigo de

---

<sup>283</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 45.

<sup>284</sup> *Idem, ibidem*, pp. 48-52.

<sup>285</sup> *Idem, ibidem*, p. 48.

<sup>286</sup> Søren Kierkegaard, *A Repetição*, p. 91.

Constantius, que encontra em si, e não no que o rodeia, a possibilidade da repetição<sup>287</sup>. Contudo, se deixarmos de considerar a repetição como um resultado invariável e entendermos *A Repetição* como um exercício de experimentação de várias repetições (o fracasso da repetição do que é igual, a confirmação repetida dessa impossibilidade) e como comportando uma modificação do eu que a experimenta, conseguimos começar a ultrapassar a sua impossibilidade. Não é o resultado que se repete, é a experiência de algo que comporta inúmeras possibilidades de resultados que se pode repetir. Por defender que a ideia subjacente a esta obra de Kierkegaard é “experimentar e a experimentação de uma repetição específica”, Elisabete Sousa esclarece que é “exactamente porque novos conjuntos de variações podem revelar-se constantemente, a repetição não pode ser tomada como um conceito paralisado.”<sup>288</sup> É por ser um exercício de experimentação, não reduzido a um resultado único e invariável, que a autora concebe a interpretação como uma repetição da peça musical, com a característica de cada repetição ser um conjunto “de possibilidades infinitas”, “que podem nunca ser a mesma”. É esta latitude que se consegue atribuir ao pensamento de Kierkegaard que nos começa a ajudar a pensar a repetição da experiência musical. Contudo, para Kierkegaard, a verdadeira repetição, originada em Deus<sup>289</sup>, “é e permanecerá transcendência”<sup>290</sup> e diz respeito a uma totalidade divina que existe na eternidade, para além do mundo. Neste sentido, tendo também em atenção que a repetição perfeita ocorre na eternidade, a verdadeira repetição refere-se efectivamente a um Mesmo, mas a um Mesmo divino e imutável que existe fora do mundo. Deleuze já havia encontrado

---

<sup>287</sup> “Não haverá repetição? Não recebi tudo a dobrar? Não me recebi a mim mesmo de volta e precisamente de tal maneira que fui obrigado a sentir duplamente o significado desse facto? (...) Aqui só é possível a repetição do espírito, embora nunca seja tão perfeita na temporalidade como na eternidade, que é a verdadeira repetição.” Søren Kierkegaard, *A Repetição*, p. 132. A repetição é também ilustrada, por Kierkegaard, com a história de Job, porém por não ser prioritária para o conteúdo desta dissertação, essa análise não é aqui efectuada. Para análises sobre a repetição em Kierkegaard, ver Ver Arne Melberg, “Repetition (In the Kierkegaardian Sense of the Term)”, pp. 71-87 e Ionuț-Alexandru Bârliba, “Søren Kierkegaard’s Repetition. Existence in Motion”, *Symposion Theoretical and Applied Inquiries in Philosophy and Social Sciences*, vol. 1, 1 (2014): pp. 23-49

<sup>288</sup> Elisabete M. Sousa, “Repetition in Constant Reference to Liszt”, in *Kierkegaard and the Challenges of Infinitude. Philosophy and Literature in Dialogue*, ed. José Miranda Justo, Elisabete M. de Sousa e René Rosfort (Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.), pp. 39 - 49

<sup>289</sup> “Se o próprio Deus não tivesse querido a repetição, o mundo nunca teria surgido. Deus teria seguido os planos superficiais da esperança, ou teria voltado a retirar todas as coisas e tê-las-ia preservado na recordação. Não o fez, por isso continua a haver mundo, e continua a haver pela facto de ser repetição.” Søren Kierkegaard, *A Repetição*, p. 33.

<sup>290</sup> *Idem, ibidem*, p. 91.

em Kierkegaard (bem como em Nietzsche) a repetição como “o pensamento do futuro: ela opõe-se à antiga categoria da reminiscência e à moderna categoria do *habitus*”<sup>291</sup>. Contudo, como Deleuze nota “(...) embora sejam os maiores repetidores, Kierkegaard e Péguy não estavam, todavia, prontos para pagar o preço necessário. Esta repetição suprema como categoria do futuro era por eles confiada à fé”<sup>292</sup>.

Se as reflexões de Kierkegaard já contêm latitude suficiente para pensar cada interpretação musical como uma experiência de repetição, o pensamento de Deleuze liberta-nos dos grilhões de uma transcendência não imanente. Para recuperar a possibilidade da repetição, sem socorro de uma realidade transcendente, Deleuze estabelece a diferença como pertencente à repetição, deixando de subjugar a repetição a um Mesmo, instaura eus passivos e define sínteses do tempo. Estas condições foram sendo abordadas ao longo da dissertação, pelo que agora nos restringiremos ao que daí é útil para pensarmos audições repetidas de uma mesma peça.

A propósito da sua análise de Nietzsche e do eterno retorno, Deleuze defende que o “Mesmo não preexiste ao diverso”<sup>293</sup> e por isso “a distinção do mesmo e do idêntico só é proveitosa se se levar o Mesmo a submeter-se a uma conversão que o refira ao diferente”<sup>294</sup>. O diferente é, portanto, a única génese possível. Acresce que, na representação, a repetição é “forçada a desfazer-se ao mesmo tempo que se faz”, o que a tornaria impossível não fosse a existência de “eus passivos”, que são, eles próprios modificações, ou seja, transvasados pela diferença<sup>295</sup>. O golpe de asa de Deleuze é a ultrapassagem da representação; sem isso a repetição vestida, a repetição ontológica seria sempre uma incapacidade, um ‘quase’.

Elementos idênticos só se repetem na condição de uma independência dos «casos», de uma descontinuidade das «vezes» que faz com que um só apareça se o outro tiver desaparecido: na representação, a repetição é forçada a desfazer-se ao mesmo tempo em que se faz. Ou, antes, de modo nenhum ela se faz. (...) É por isso que para representar a repetição, é preciso instalar aqui e ali almas contemplativas, eus passivos, sínteses sub-representativas, *habitus* capazes de

---

<sup>291</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição* p. 50.

<sup>292</sup> *Idem, ibidem*, p. 176.

<sup>293</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche*, p. 34.

<sup>294</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 136.

<sup>295</sup> *Idem, ibidem*, p. 154.

contrair os casos ou os elementos uns nos outros para, em seguida, os restituir a um espaço e a um tempo de conservação próprios da representação. Ora, as consequências disso são muito importantes: sendo esta contracção uma diferença, isto é, uma modificação da alma contemplativa, e mesmo *a* modificação dessa alma, a única modificação que é sua e depois da qual ela morre, é claro que a repetição mais material só se faz por e numa diferença que lhe é transvasada por contracção, por e numa alma que transvasa uma diferença para uma repetição. A repetição é, portanto, representada, mas sob a condição de uma alma de natureza totalmente distinta, contemplante e contraente, mas não representante e não representada. (...) E não acreditamos que a contracção seja exterior ao que contrai ou que esta diferença seja exterior à repetição: ela é parte integrante (...).<sup>296</sup>

Libertos da representação e da necessidade de identificação de um Mesmo, é através dos disfarces que se percebe uma repetição mais profunda. Cada evento no qual se interpreta uma peça musical constitui, neste contexto, um disfarce, uma máscara, uma oportunidade de “selecção e liberdade” e, assim, uma repetição da diferença. E, de igual modo, faz parte de cada experiência de audição musical do ouvinte a sua própria contribuição, a sua própria mudança. Vejamos um exemplo simples, mas esclarecedor. Se um ouvinte nunca ouviu qualquer obra musical após Schönberg, a sua primeira experiência de audição de uma peça de Boulez, será certamente difícil. Após audições de Alban Berg, Anton Webern ou John Cage, voltar a ouvir Boulez não significará só que o tempo de permeio terá sido testemunha de mudanças no ouvinte, mas antes que não só o ouvinte é, em si, constante mudança, como o seu ouvido é diferente e também diferente será a sua abordagem e ligação à peça que ouça. Naturalmente, isto não significa que ele terá de gostar de Boulez, só significa que não só ele continua a mudar, como até a sua audição muda.

Voltando ao exemplo de Kierkegaard da ida ao teatro de Constantius, podíamos dizer que a tentativa de repetição falha não só porque, a despeito dos seus esforços, há diferenças na plateia, nas condições do teatro, e certamente nos actores, mas também porque há diferenças nele. Ou, mais ao jeito de Deleuze, ele próprio é diferença, pelo que, enquanto devir, não poderia conseguir reviver aquilo que já foi. O que ele pode conseguir viver é o que está ainda para vir, o novo, para o qual os seus passado e presente não são alheios, são convocáveis e passíveis de ser restituídos “a um espaço e a um tempo de conservação próprios da representação”.

---

<sup>296</sup> *Idem, ibidem*, pp. 452-453.

De cada vez que ouvimos a interpretação de uma peça musical, temos alguma memória das vezes anteriores que ouvimos essa peça, contraída no passado, mas o importante não é a comparação dessas memórias que existem no passado com o que sucede no presente. O que é decisivo é a memória ser convocável e projectável para a experiência do momento e constituir uma virtualidade, com a capacidade potenciadora de se actualizar no presente. O que é decisivo e libertador na concepção da repetição em Deleuze é não estarmos destinados a falhar a repetição segundo seres da natureza. Há dois motivos para tal. Primeiro, não estamos presos à maldição de falhar o encontro com o Mesmo, e segundo, qualquer vida que é vivida é uma vida em movimento, é um devir, e a repetição da experiência não pode ser um ponto de estagnação pela razão simples de estar sempre em movimento.

Voltando mais especificamente à experiência musical, e não obstante o prazer que podemos obter (e obtemos, de facto) de audições repetidas e sequenciais de reproduções, é no novo que frequentemente encontramos a justificação para voltar ao que já ouvimos. É porque percebemos um detalhe quase inaudível que nunca tínhamos ouvido, é porque encontramos uma interpretação mais de acordo com a nossa sensibilidade, é porque naquele dia vamos ao concerto com a companhia certa e o estado de espírito apropriado, que o novo se mostra e nos traz algo revelador, que não somos rapidamente subjugados ao tédio. Na década de 60, Glenn Gould vaticinou o fim das performances ao vivo com o advento da reprodução electrónica, afirmando que “o hábito de ir a concertos e de dar concertos, quer como instituição social, quer como símbolo principal do mercantilismo musical, será inactivo no século XXI”. Se os primeiros anos deste século são indicativos do que se seguirá, constituem uma forte contra-evidência do vaticínio de Gould<sup>297</sup>. Aaron Copland já havia argumentado contra Gould, defendendo que, por muito maravilhosa que fosse uma gravação, seria insuportável viver com as mesmas nuances para sempre<sup>298</sup>. De igual modo, Edward T. Cone sustenta que até uma performance que inicialmente se assuma como inovadora, se

---

<sup>297</sup> Este artigo de Glenn Gould foi publicado em High Fidelity Magazine, vol. 16, no. 4, April 1966, pp. 46-63 e consultado através de <https://www.douban.com/group/topic/1582976/>, em dezembro de 2017.

<sup>298</sup> A afirmação de Copland encontra-se também em <https://www.douban.com/group/topic/1582976/>, em dezembro de 2017.

torna entediante com repetição excessiva<sup>299</sup>. A possibilidade de aceder a uma nova interpretação é, deste modo, a possibilidade de uma nova luz iluminar uma certa peça musical, a possibilidade de descobrir sentidos novos. Não é a possibilidade de iludir o tédio que está em causa, é efectivamente a possibilidade de não o encontrar durante muitas interpretações.

Veremos, na subsecção seguinte, algumas das razões que levam o ouvinte a procurar repetir a audição da mesma peça musical.

### **III.2.2. Razões e efeitos da repetição**

Analisámos, na secção anterior, algumas razões e efeitos da repetição dentro de cada peça musical. Faremos um exercício semelhante nesta secção, dedicada à experiência da repetição do ponto de vista do ouvinte. A partir da pergunta ‘o que é que nos pode levar a querer repetir o mesmo comportamento em relação a uma peça musical?’, vamos apresentar um conjunto de possíveis justificações que, não sendo certamente aplicáveis em todos os casos de audição repetida, constituem motivações recorrentes. Uma justificação frequentemente apresentada está associada ao prazer, pelo que tentaremos perceber como, e em que casos, é que a repetição contribui para o prazer. Iremos ainda tentar averiguar se a repetição da experiência de audição pode dar azo ao que chamaremos uma *subjectividade alargada* e se há alguma ligação entre esta subjectividade alargada e o prazer. Finalmente, voltaremos à ideia de que audições repetidas podem contribuir para melhor compreender uma peça musical, através de um processo de aprendizagem, agora do ponto de vista do ouvinte.

Como iremos mostrar ao longo da secção, e recordando o que já mencionámos na secção anterior, mais focada no músico ou intérprete, mesmo tendo características distintas, algumas das razões e dos efeitos da repetição são simétricos e bidireccionais, na medida em que se verificam quer na perspectiva do músico, quer na perspectiva do ouvinte.

---

<sup>299</sup> Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance*, p. 35.



A repetição da experiência de audição de uma peça específica é muito frequente: conseguimos escutar o mesmo álbum, de início ao fim, repetidas vezes, decidimos ouvir a execução da mesma obra por intérpretes diferentes e presenciamos a mesma orquestra no mesmo local várias vezes<sup>300</sup>. Mas o que é que nos pode levar a querer repetir o mesmo comportamento ou a querer que o comportamento dos outros nos exponha (até surpreendentemente) à mesma peça musical ou ao mesmo compositor? Ou, por que é que, nas palavras de Meyer, “quanto melhor conhecemos uma obra — quantas mais vezes a ouvimos — mais dela desfrutamos e mais significativa ela é”?<sup>301</sup>

Porque ouvir música é uma arte complexa que exige sensibilidade de apreensão, intelecto e memória, muitas das implicações de um evento [*event*] são perdidas numa primeira audição. Para compreender completamente as implicações de um evento musical, é necessário entender claramente o próprio evento e lembrá-lo de forma precisa. Portanto, é apenas *depois* de ficarmos a saber e lembrar o básico, os eventos axiomáticos de uma obra — os seus motivos, temas, e assim por diante —, que começamos a apreciar a riqueza das suas implicações. É, parcialmente, por estas razões que uma boa peça musical pode voltar a ser ouvida e que, pelo menos no início, o prazer aumenta com a familiaridade.<sup>302</sup>

Nesta formulação, há já duas justificações com as quais nos cruzámos na secção anterior: a compreensão e o prazer. Parece haver uma relação positiva entre novas audições da mesma obra e o prazer, mas essa relação não é monotónica. Já há mais de meio século atrás, Meyer falava de um processo de cansaço ao qual se chega a partir de um número indefinido de repetições, processo esse que aflige ouvintes, intérpretes e compositores<sup>303</sup>. Naturalmente, haverá variações na apetência para a repetição suportada pelas diferentes pessoas<sup>304</sup>, mas a tomada de consciência deste desprazer pela repetição

---

<sup>300</sup> Não é só o comportamento intencional que nos permite o acesso, uma vez mais, a uma obra musical. É também a aleatoriedade e a circunstância: o locutor de rádio que nos surpreende com uma canção que não ouvíamos há anos e nos permite reencontrá-la prazerosamente ou a sonoridade alienante de um espaço comercial à qual não podemos fugir que nos instiga a comprar qualquer coisa mais. Porém, interessa-nos mais o comportamento intencional para esta dissertação.

<sup>301</sup> Leonard B. Meyer, “On rehearing music”, in *Music, the arts, and ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture* (Chicago, The University of Chicago Press, 1994), p. 46.

<sup>302</sup> *Idem, ibidem*, p. 46.

<sup>303</sup> A partir de estudos empíricos, Margulis conclui haver, em média, um limite a partir do qual uma repetição adicional passa a causar desprazer. Elizabeth H. Margulis, *On Repeat: How Music Plays the Mind*, pp. 95-98.

<sup>304</sup> Schellenberg concluiu que indivíduos com uma maior abertura a novas experiências tendiam a gostar cada vez menos de obras musicais à medida que eram expostos às suas repetições. Ver Elizabeth H. Margulis, *On Repeat: How Music Plays the Mind*, pp. 98.

excessiva, associada a outros factores que podem causar desconforto, como o volume excessivo e a falta de alívio em relação a um estímulo contínuo fazem com a repetição da experiência de uma peça musical não seja sempre positiva. Com efeito, se normalmente associamos esta busca a um estado de prazer, a imposição da repetição da mesma peça musical é também motivo de desconforto, como se depreende, por exemplo, a partir da sensação de saturação de audição de uma peça e, mais violentamente, através de tortura<sup>305</sup>. Finalmente, há uma explicação adicional que não deve ser descurada para este limite ao prazer crescente da repetição: a repetição indefinida da mesma peça musical significa inevitavelmente a impossibilidade de ouvir outras peças, de aceder a outras práticas musicais que podem, de igual modo, usufruir dessa repetição aprazível e que podem contribuir para, não só potenciar esse prazer, como ajudar à sua compreensão, a partir de um ponto de vista mais alargado. Mas esta relação entre novas audições e prazer depende também da obra em causa. Meyer considerava, com razão, que para duas obras de semelhante qualidade e diferente grau de complexidade, seria mais provável querer ouvir a obra mais complexa mais vezes<sup>306</sup>. E, como o próprio Meyer lembra, podemos sempre ter esperança no esquecimento que nos ajuda a, passado algum tempo de não procurarmos a repetição de uma peça musical, voltarmos a ela com a mesma satisfação.

Sendo evidente que este fenómeno terá variações individuais, culturais e circunstanciais, o prazer na audição repetida parece indisputável. A procura de desfrutar, uma e outra vez, de sensações aprazíveis ajuda a justificar os traços, por vezes, obsessivos do comportamento humano no desejo de repetir a experiência de uma peça musical<sup>307</sup>. Há várias explicações que nos podem ajudar a evidenciar por que é que essa experiência repetida é agradável. De acordo com Margulis, o prazer que se obtém com a repetição pode ficar a dever-se à aproximação entre a música que ouvimos e a música que imaginamos ir ouvir, com a música a “parece[r] surgir simultaneamente do mundo e

---

<sup>305</sup> Bruce Johnson and Martin Cloonan, *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence* (Routledge, 1ª. ed., 2009). Pensemos em Lili Marlene de Rainer Werner Fassbinder ou na Laranja Mecânica de Stanley Kubrick.

<sup>306</sup> Leonard B. Meyer, “On rehearing music”, p. 51.

<sup>307</sup> Valorie N. Salimpoor, Mitchel Benovoy, Kevin Larcher, Alain Dagher & Robert J Zatorre, “Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music”, *Nature Neuroscience*, vol. 14 (2011), pp. 257–262.

da nossa imaginação” e nos permitir, assim, ‘alargar’ a subjectividade<sup>308</sup>. Este é o primeiro canal que conseguimos identificar como representativo dessa subjectividade alargada. Mas iremos indicar dois mais.

Huron e Hunter e Schellenberg apontam o facto de o ouvinte sentir prazer quando as suas expectativas sobre o que vai ouvir se cumprem<sup>309</sup>, esclarecendo porém que expectativas não cumpridas sobre o que se vai ouvir não resultam obrigatoriamente em desprazer<sup>310</sup>, dada a satisfação que também se obtém da surpresa<sup>311</sup>. Margulis apresenta outra perspectiva, baseada em experiências com audições controladas, nas quais providenciou antecipadamente a alguns ouvintes informação sobre a estrutura e conteúdo de uma peça musical, que indicam que os ouvintes tendem a usufruir mais da música quando não têm essa informação adicional. A autora considera, por este motivo, que, talvez mais do que a informação adicional de que se dispõe no momento da repetição, é uma sensação de “habitar a música” que justifica o prazer que se obtém na repetição<sup>312</sup>, conforme as palavras de T.S. Eliot — “tu és a música, enquanto a música perdura”<sup>313</sup> — ou de Jorge de Sena<sup>314</sup> — “Será que alguma vez, senão aqui, | aconteceu tamanha suspensão da realidade a ponto | de real e virtual serem idênticos, e de nós | não sermos mais o quem que ouve, mas quem é? A ponto de | nós termos sido música somente?”<sup>315</sup> A sensação inusitada de a música nos habitar decorre, desde logo, de a

---

<sup>308</sup> Elizabeth H. Margulis, *On Repeat: How Music Plays the Mind*, p. 144.

<sup>309</sup> David Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation* (Cambridge, MIT Press), 2008.

<sup>310</sup> Hunter, P. G., & Schellenberg, E. G., Music and emotion. In M. R. Jones, R. R. Fay & A. N. Popper (eds.), *Music Perception*, Vol. 36 (2010) pp. 129–164.

<sup>311</sup> Há muitas peças musicais que fazem recurso à surpresa com sucesso. Pense-se, por exemplo, na *Sinfonia n.º 94 em Sol Maior* (H. 1/94), de Franz J. Haydn, que ficou conhecida como *A Surpresa* ou o início do primeiro movimento da *Sonata para piano em Si Bemol Maior* (D. 960), de Franz Schubert. Para uma análise sobre expectativa e surpresa ver também Meyer, Leonard B., “Some remarks on value and greatness in music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 17, No. 4 (Jun. 1959), pp. 486-500.

<sup>312</sup> Elizabeth H. Margulis, *On Repeat: How Music Plays the Mind*, pp. 14-15 e 105.

<sup>313</sup> T. S. Eliot, “The Dry Salvages”, em *Four Quartets* (Mariner Books, 1ª ed., 1968).

<sup>314</sup> Referência em Maria João Mayer Branco, “A música, nossa percursora. Acerca da música na filosofia de Nietzsche”, em *Cad. Nietzsche*, v. 31 (2012).

<sup>315</sup> Jorge de Sena, “Bach: Variações Goldberg”, *Antologia Poética*, organização de Jorge Fazenda Lourenço (Lisboa, Guimarães, 2010).

música se ouvir e por isso se tornar interna ao ouvinte. Dito de outro modo, nós, enquanto ouvintes, interiorizamos a música, ou seja, ela torna-se parte de nós, ela existe dentro do nosso corpo, ela habita-nos e compõe-nos. Essa sensação não tem paralelo na pintura ou na dança, ou até no teatro, porque há sempre uma sensação de inultrapassável exterioridade.

Margulis avança com uma explicação adicional para o nosso interesse em voltar a ouvir o que já ouvimos: a obtenção de um sentido de adequação, de inevitabilidade, de ‘estar certo’. Os sons que inicialmente parecem informes, tornam-se, com audições repetidas, os sons que precisamos de ouvir, os sons que ‘fazem sentido’. Apresentámos uma conclusão equivalente quando referimos que o compositor incorpora repetição nas suas composições com o intuito de as tornar mais inteligíveis, de lhes dar sentido.

Numa primeira audição, os sons podem parecer ter sido agrupados ao acaso, mas de cada vez que descemos o trilho musical gravado pela obra, o seu trajecto vai-se aprofundando, de tal modo que o seguimos mais facilmente, até que comporta um certo sentido de inevitabilidade, mais do que de realidade casual. Esta é uma inevitabilidade que *sentimos* mais do que acreditamos. E (...) sentir que uma obra é inevitável e adequada equivale à sensação apelativa de o acto artístico de alguém (o compositor ou o intérprete) *corresponder exactamente* às nossas sensibilidades.<sup>316</sup>

De acordo com Margulis, a repetição da audição não nos permite apenas concluir que aquela música ‘tem de ser assim’, mas também almejar a uma partilha de sensibilidades com o compositor ou com o intérprete, o segundo canal para a subjectividade alargada a que nos referimos anteriormente: porque o ouvinte tem a sensação ou a ambição de partilhar a sensibilidade com o músico, sente-se prolongado até ele, unido com ele.

Existe ainda um terceiro canal que liga a repetição da experiência de audições musicais específicas a essa subjectividade alargada e este canal está mais directamente associado à fisiologia e, muito concretamente, à motricidade. Há casos de episódios descritos por Oliver Sacks, um deles relativo a si próprio, que ajudam a ilustrar esta afirmação. Sacks, um neurologista e escritor, sofreu um grave acidente de escalada na década de 70. Com o acidente tinha perdido a sensibilidade numa das pernas, e durante um período de duas semanas de convalescença, Sacks fez reproduzir quase

---

<sup>316</sup> Elizabeth H. Margulis, *On Repeat: How Music Plays the Mind*, p. 113.

ininterruptamente o *Concerto para Violino em Mi Menor* de Mendelssohn, que lhe haviam oferecido. A sua descrição do que sucedeu merece ser aqui reproduzida:

Eu nunca havia sido um particular fã de Mendelssohn, apesar de ter sempre gostado da vivacidade e leveza requintada da sua música. Foi (e continua a ser) para mim um espanto que esta encantadora, trivial obra de música tenha tido um efeito tão profundo, e evidentemente, tão decisivo em mim. Desde o momento em que a cassette começava (...) algo acontecia, algo por que ansiava cada vez mais desenfreadamente (...). Subitamente, maravilhosamente, eu fui comovido [*moved*] pela música. (...) Senti, com os primeiros compassos da música, uma esperança e uma declaração de que a vida iria voltar à minha perna — que seria mexida, e mexeria, com movimento original, e recordaria ou recriaria a sua esquecida melodia motora. Senti, naqueles primeiros e celestiais compassos de música, como se o princípio animador e criativo do mundo inteiro fosse revelado, senti que a própria vida era música, ou consubstanciada na música; que a nossa carne viva, em movimento, era música “sólida” — música tornada carne, substância, corpórea<sup>317</sup>.

O que a experiência de Sacks evidencia, para além do poder da audição repetida, é a ligação da música às capacidades motoras, que ele próprio esclarece; “esta ligação entre os sistemas auditivo e motor parece ser universal entre os humanos, e revela-se espontaneamente, num momento precoce da existência”<sup>318</sup>. É a música que fala ao corpo, como diria Nietzsche, porquanto “todo o ritmo fala ainda aos nossos músculos”<sup>319</sup> ainda que em menor grau do que já o fez no passado. E é o ritmo que “engendra um irresistível desejo de ceder, de fazer eco; não são apenas os pés que seguem a cadência do compasso, a alma também”<sup>320</sup>. A música apela ao corpo e, através dele, aos sentidos, e o ritmo apela à participação, à sensação de a música nos habitar: o “ritmo transforma os auditores em participantes, torna a audição activa e motora, e sincroniza os cérebros e as mentes (e, uma vez que a emoção se entretetece sempre com a música, também os «corações») de todos os participantes. É muito difícil a qualquer de nós manter-se desprendido, resistir ao efeito de arrastamento do ritmo do canto ou da dança”<sup>321</sup>. A capacidade da música estimular o córtex motor está bem documentada.

---

<sup>317</sup> Oliver Sacks, *A Leg to Stand On* (New York, Touchstone, 1998), pp. 93-94.

<sup>318</sup> Oliver Sacks, *Musicofilia*, trad. Sofia Coelho e Miguel Serras Pereira (Lisboa, Relógio d'Água, 2008), p. 242.

<sup>319</sup> Friedrich Nietzsche, *O crepúsculo dos Ídolos*, “Incursões de um extemporâneo” 10.

<sup>320</sup> *Idem*, *A Gaia Ciência*, § 84.

<sup>321</sup> Oliver Sacks, *Musicofilia*, p. 247.

Mais curiosamente, talvez, é o facto de a neurociência apontar para a imaginação da música ter um poder semelhante à música ouvida: “imaginar a música também estimula o córtex motor e, inversamente, imaginar a acção de tocar música estimula[r] o córtex auditivo”<sup>322</sup>. Será agora claro por que é que este é o terceiro canal onde conseguimos detectar uma subjectividade alargada: não só o ouvinte considera sentir-se próximo do compositor ou do intérprete como se sente próximo de todos os outros participantes no concerto ou evento musical. Na medida em que todos os ouvintes estão a participar num concerto singular, há uma sincronização entre eles, que é tão motora, por exemplo, através da dança, quanto cerebral.

Apresentámos, até agora, algumas razões para os ouvintes quererem repetir uma experiência de uma peça ou evento musical, analisando simultaneamente os efeitos daí decorrentes. Gostaríamos de analisar uma justificação adicional: a aprendizagem.

A aprendizagem da audição foi pensada por vários autores. Para esta dissertação escolhemos apoiar-nos em Nietzsche, que também chegou a pensar a audição musical como requerendo aprendizagem, e uma aprendizagem que passa por um conjunto de passos que incluem a distinção, a limitação, o isolamento, ou seja, algum tipo de ordenamento. Este processo de aprendizagem na audição musical pressupõe, ainda, a repetição, que passa pelo esforço inicial para aceitar a novidade e estranheza de um “motivo, [de] uma ária”, mas que evolui para uma necessidade, uma adoração, um querer desse “ele, sempre ele”.

Que se passa para nós no domínio musical? Devemos em primeiro lugar *aprender a ouvir* um motivo, uma ária, de uma maneira geral, a percebê-lo, a distingui-lo, a limitá-lo e isolá-lo na sua vida própria; devemos em seguida fazer um esforço de boa vontade — para o suportar, mau-grado a sua novidade — para admitir o seu aspecto, a sua expressão fisionómica — e de caridade — para tolerar a sua estranheza; chega enfim o momento em que já estamos afeitos, em que o esperamos, em que pressentimos que nos faltaria se não viesse; a partir de então continua sem cessar a exercer sobre nós a sua pressão e o seu encanto e, entretanto, tornamo-nos os seus humildes adoradores e os seus fiéis encantados que não pedem mais nada ao mundo, senão ele, ainda ele, sempre ele.

Não sucede assim só com a música: *foi da mesma maneira que aprendemos a amar tudo o que amamos*. (...) Quem se ama a si próprio aprende a fazê-lo

---

<sup>322</sup> *Idem, ibidem.*, p. 47.

seguindo um caminho idêntico: existe apenas esse. O amor também deve ser aprendido.<sup>323</sup>

Este processo não é apresentado como um processo de habituação desinteressada nem descomprometida, mas antes como um exercício, um esforço que implica boa vontade e caridade e, portanto, dedicação e empenho. Esta aprendizagem, que carece de várias audições, é equiparada a uma aprendizagem do amor; é um processo humano. Primeiro, Nietzsche refere-se à audição de um motivo musical, de uma música, como sendo uma vida em si própria. Segundo, equipara esse processo a qualquer processo de aprendizagem de amor, por exemplo de “quem se ama a si próprio”. Como Maria João Branco assinala, “no que respeita ao ouvinte, o processo de aprendizagem (...) — um processo de auto-aprendizagem (...) — parece também ele poder ser potencialmente interminável e cambiante, admitindo repetições que revelam diferenças até naquilo que é mais próximo ou familiar, supostamente mais conhecido do mesmo ouvinte: ele mesmo.”<sup>324</sup> Este aforismo mostra que, sendo um processo orgânico, a aprendizagem não é imediata; para ela contribui não só a “velha associação de movimento e sensação”, mas um processo de esforço empenhado por parte do ouvinte. Esta aprendizagem é naturalmente prazerosa porque uma das formas mais originais de apreciar e gostar de arte resulta da satisfação em “entender o que o outro [o artista] quer dizer”, como se a arte fosse, nas palavras de Nietzsche, “um enigma”<sup>325</sup> que o espectador ou o ouvinte tenta decifrar. Finalmente, um motivo musical, uma ária, só podem ser escutados como uma experiência do tempo, de um tempo que passa, de uma vida que passa. E se a aprendizagem do amor à música é equiparada à aprendizagem do amor próprio, estes dois processos têm em comum essa passagem do tempo.

A perspectiva de Nietzsche aqui apresentada aponta para um processo de aprendizagem empenhado do ouvinte que aprende a amar a música, a partir de audições repetidas, de habituação. Por ser equiparada à aprendizagem do amor, este tipo de aprendizagem musical não se esgota numa compreensão definitiva ou imutável, nem num congelamento de um conhecimento estanque. Fixar esse conhecimento num saber

---

<sup>323</sup> Friedrich Nietzsche, *A Gaia Ciência*, § 334.

<sup>324</sup> Maria João Mayer Branco, “A lição da música (notas sobre Nietzsche e Rousseau)”.

<sup>325</sup> Friedrich Nietzsche, *Humano, Demasiado Humano II — Opiniões e sentenças diversas*, § 119.

que fosse um saber adquirido (a partir de menos ou mais audições) significaria um desinteresse pela continuação do processo de aprendizagem e significaria também um desinteresse em continuarmos interminavelmente “os fiéis encantados” pelo motivo, pela ária porque também nós vivemos o tempo e mudamos enquanto o fazemos.

A possibilidade de uma aprendizagem que não se exaure num conhecimento cristalizado é também o modo como Deleuze concebe a aprendizagem de uma Ideia. Com efeito, para Deleuze, a Ideia não está associada a um saber, mas antes a uma aprendizagem, como um elemento de um “«aprender» infinito”.

Na verdade, a Ideia não é o elemento do saber, mas de um «aprender» infinito que, por natureza, difere do saber, pois aprender evolui inteiramente na compreensão dos problemas enquanto tais, na apreensão e condensação das singularidades, na composição dos corpos e acontecimentos ideais.

Aprender a nadar, aprender uma língua estrangeira, significa compor os pontos singulares do seu próprio corpo ou da sua própria língua com os de uma outra figura, de um outro elemento que nos desmembra, que nos leva a penetrar num mundo de problemas até então desconhecidos, inauditos.<sup>326</sup>

Ao contrário do saber, que é algo que se adquire e conserva como conhecimento, ou que resulta de, ou na aplicação de, fórmulas estereotipadas, o aprender é evolutivo, um processo que começa com a abertura de um acesso a “um mundo de problemas” que só existem como objecto de uma Ideia específica. Nas palavras do filósofo, “aprender é o nome que convém aos actos subjectivos operados em face da objectividade do problema (Ideia), ao passo que saber designa apenas a generalidade do conceito ou a calma posse de uma regra das soluções”.<sup>327</sup> Não se aprende ‘a música’, vai-se aprendendo uma peça musical específica que simultaneamente concentra e expande uma (ou mais) Ideia(s) musical(is).

Como Christopher Hasty assinala, a experiência de voltar a ouvir um determinado trecho musical com satisfação e até com surpresa, é uma ilustração de como o processo de audição é também um processo de aprendizagem “em que um passado mais rico (virtual, potencial) pode ser activado” continuamente<sup>328</sup>.

---

<sup>326</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 317.

<sup>327</sup> *Idem, ibidem*, p. 277.

<sup>328</sup> Christopher Hasty, “The image of thought and Ideas of Music” em Brian Hulse, Nick Nesbitt (eds.), *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the theory and philosophy of music*, Ashgate e-book, 2010, p. 12.



Consequentemente, esta aprendizagem não é passível de se cristalizar numa solução final imutável. A aprendizagem de um trecho musical é uma boa ilustração de como não existe apenas uma faculdade que a abarque na sua totalidade. Ela requer o funcionamento interactivo, mas disjunto, encaixado, de várias faculdades. A sensibilidade dos sentidos, em particular da audição, estimula o pensamento, que estimula a imaginação e “de uma faculdade à outra, a violência comunica-se, mas compreendendo sempre o Outro no incomparável de cada uma”.<sup>329</sup> A aprendizagem de uma Ideia, incluindo de uma Ideia musical, não se pode restringir a uma faculdade uma vez que a “Ideia percorre e diz respeito a todas as faculdades”<sup>330</sup>. No entanto, não podemos reduzir este processo a algo tão aritmético, de uma relação das faculdades que pudesse ser descrita numa fórmula. Isto por duas ordens de razão inter-relacionadas. Primeiro, o aprendiz, diz Deleuze, “eleva cada faculdade ao exercício transcendente”<sup>331</sup>, o que significa que consegue apreender aquilo que não é passível de ser “apreendido do ponto de vista do senso comum”, mas antes através do que Deleuze denomina um ‘para-senso’. Uma breve palavra de cautela para não se considerar este transcendente como podendo referir-se a “objectos situados fora do mundo”. Diz antes respeito a uma faculdade que “apreende no mundo o que a concerne exclusivamente e que a faz nascer para o mundo”<sup>332</sup>. Segundo, porque o exercício de aprendizagem não é apenas um exercício do pensamento. Aliás, Deleuze considera que “«aprender» passa sempre pelo inconsciente, passa-se sempre no inconsciente”<sup>333</sup>. Estas duas ordens de razão são conjugadas directamente na conceptualização do filósofo quando afirma que “o pensamento só pensa a partir de um inconsciente e pensa esse inconsciente no exercício transcendente”<sup>334</sup>.

As reflexões de Nietzsche e de Deleuze fazem-nos conceber a aprendizagem como um processo que não tem um alvo imóvel como objectivo final, ou seja, não há

---

<sup>329</sup> Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, p. 278.

<sup>330</sup> *Idem, ibidem*, p. 319.

<sup>331</sup> *Idem, ibidem*, p. 278.

<sup>332</sup> *Idem, ibidem*, p. 245.

<sup>333</sup> *Idem, ibidem*, p. 277.

<sup>334</sup> *Idem, ibidem*, p. 329.

um saber pré-definido a que se aceda e ao qual não se regresse para reaprender. O que há é uma busca, em que a direccionalidade entre obra e ouvinte não é única e para a qual repetidas audições podem contribuir para interações, sempre novas, com uma peça musical singular.

## IV. Conclusão

*E pergunto (...) o que queres então tu, meu corpo, da música? Um alívio, parece-me: dir-se-ia que as minhas funções físicas pedem para ser aceleradas por ritmos leves (...). A minha melancolia aspira a repousar nos esconderijos e nos abismos da perfeição: e por isso tenho necessidade de música.*<sup>335</sup>

Friedrich Nietzsche, *A Gaia Ciência*

Poderia parecer que nós, amantes apaixonados da música e da arte em geral, gostaríamos que ela conseguisse ainda, como Nietzsche diz, fazer ressoar a “corda metafísica”<sup>336</sup> porque isso lhe daria um valor e uma capacidade de revelação transcendentais. Mas sabemos que isso já não é possível. Já não vigora a “crença em que o carácter é imutável e que a essência do universo se manifesta continuamente em todos os caracteres e acções” ou que o artista revela “a imagem do *eternamente permanente*”<sup>337</sup> através das suas obras, nem que há, na obra de arte, significados cósmicos ou reveladores de uma essência do mundo que o transcende. O conforto metafísico é uma ilusão ultrapassada e desnecessária para a valorização da arte e da música em particular. A música é uma criação humana, e tudo o que lhe diz respeito joga-se ao nível da imanência.

Na perspectiva de Deleuze, que apresentámos e perfilhámos na dissertação, a música nasce de Ideias que são operadas por um autor, o compositor, ou seja, a música nasce do humano, mas estas Ideias só podem ser actualizadas num contexto histórico,

---

<sup>335</sup> Friedrich Nietzsche, *A Gaia Ciência*, trad. Alfredo Margarido (Lisboa, Guimarães Editores, 2000), §368 (Fala o cínico).

<sup>336</sup> Friedrich Nietzsche, *Humano, Demasiado Humano I*, trad. Paulo Osório de Castro (Lisboa, Relógio d'Água, 1997) § 153.

<sup>337</sup> *Idem, ibidem*, § 222.

cultural, geográfico e até circunstancial. Uma Ideia musical corresponde à criação de um bloco de duração—som e consiste em “tornar audíveis as forças que não são, por si próprias, audíveis”<sup>338</sup>. Por conseguinte, uma Ideia musical não passa por imitar o canto de um pássaro nem por reproduzir uma progressão harmónica. Aliás, para Deleuze, uma Ideia não pode imitar, primeiro porque é a condição da criação, segundo porque é uma virtualidade e terceiro porque uma imitação pressupõe um modelo sobre o qual modelizar a imitação, modelo esse que não existe. Assim, a “arte não imita, mas isso acontece, primeiramente, porque ela repete, e repete todas as repetições (...) (a imitação é uma cópia, mas a arte é um simulacro ...)”<sup>339</sup>. Não imitando, a arte repete porque, não havendo um modelo ou uma essência, tudo o que existe são simulacros de igual valor, que já não são cópias imitativas e distanciadas de um modelo que nunca poderiam verdadeiramente reflectir. A música repete porque se repete a si própria, em todos os simulacros distintivos que a actualizam em composições e interpretações sonoras. Com efeito, se a música repete, só o pode fazer em “relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente”, porque é, em si, uma “singularidade sem conceito”, algo único e sem par, uma criação. E uma criação é sempre nova, pelo que a música não é um reflexo de algo que já existe, mas antes algo que emana do que já existe sendo disso uma função. Uma função de um músico, num contexto histórico e numa situação empírica, que consegue conceber uma Ideia virtual musical e actualizá-la, numa composição sonora nova. Essa composição sonora, esse bloco de duração—som, expressa forças que não seriam audíveis de outro modo e afectos que permanecem para além do seu criador. A música é, portanto uma repetição, mas uma repetição sem modelo, sonoro ou de qualquer outro tipo; é uma repetição inaudita, que cria as suas próprias regras e é “fundada apenas em relação ao que não pode ser substituído”<sup>340</sup>. A música é a repetição do que nunca se viu e do que nunca se ouviu. Estabelecer a música como uma repetição não imitativa, uma repetição sem modelo possível, só é possível num mundo que vai para além da representação o que, curiosamente, dada a sua fugacidade sonora e a necessidade de interpretação para existir como experiência

---

<sup>338</sup> Gilles Deleuze, “Rendre audibles des forces non-audible par elles-mêmes”, em *Deux régimes de fous, Textes et entretiens 1975-1995*, p. 142.

<sup>339</sup> *Idem*, *Diferença e Repetição*, p. 462.

<sup>340</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 41.

sensível, talvez seja mais fácil de pensar na música do que em relação a outras artes. Cada peça musical é uma singularidade e é isso que a constitui como repetição.

A música *é*, assim, repetição pura, mas função do homem e do seu contexto epocal e empírico. Além disso, a música repete-se em si e experimenta-se por repetição.

A presença de repetição literal de motivos, ritmos ou partes de uma peça musical não significa uma multiplicação estéril de conjuntos iguais de tons e ritmos porque a repetição musical (bem como qualquer outra repetição) não é uma repetição do Mesmo. Desde logo, as repetições passíveis de identificação caracterizam-se por ligeiras diferenças interpretativas (mais ou menos intencionais) que são, frequentemente, muito ligeiras e podem até ser imperceptíveis aos ouvintes. As repetições são “diferenças sem conceitos”, diferenças tão pequenas que, por conveniência, falta de conceitos ou incapacidade perceptiva, identificamos como semelhanças. Mas a impossibilidade de repetir o Mesmo não é debilitante; ao invés, é uma oportunidade para abraçar a diferença e enaltece-la. Ultrapassado o paradigma da representação, a dignificação dos simulacros nivela todas as repetições, que já não são cópias de um modelo, mas elas próprias máscaras de uma repetição mais profunda não dependente da identidade. As repetições que parecem ser repetições do Mesmo, a que Deleuze chama nuas ou mecânicas, estimulam a nossa sensibilidade a procurar a natureza comum que lhes subjaz e ajudam a desvendar a repetição mais profunda que disfarçam. Além disso, uma peça musical com repetições não comporta pleonasmos, não só pela diferença que já contém, mas pela sucessiva alteração estrutural que cada repetição nua implica: cada adição de uma repetição acresce à estrutura e modifica-a no processo, não a multiplica. Finalmente, a repetição nunca poderia referir-se a um Mesmo porque de permeio entre repetições há o tempo que, em termos empíricos, sentimos que passa numa direcção única, do passado para o futuro, mas que não existe apenas como essa linha horizontal. Por podermos reter parte desse tempo que passa, dessa experiência que passa, e convocá-la para cada momento, conseguimos acrescentar uma linha vertical a essa passagem horizontal do tempo, linha essa onde empilhamos reminiscências e as actualizamos, permitindo a sua interacção com os momentos presentes. É um tempo que deixa de ser unidimensional e tem pelo menos essas duas dimensões, a da linha do tempo e a da sua projecção no momento decisivo (presente, passado ou futuro). Deste

modo, a repetição é possível a despeito do tempo que passa porque conseguimos continuar a fazê-la sem a desfazer.

Após estabelecer a possibilidade da repetição na música, aludimos às razões para a sua utilização, bem como aos efeitos daí decorrentes. Não sendo exequível categorizar ou generalizar todas estas justificações, porquanto são idiossincráticas a cada composição e a cada performance, há um conjunto de razões e efeitos que são recorrentes. Apresentámos a noção da repetição musical permitir enfatizar o que é diferente em cada repetição, ou seja, a oportunidade de instaurar a diferença. Mostrámos também como a repetição musical contribui para a inteligibilidade, quer porque ajuda a relembrar o que já se ouviu, quer porque ajuda a organizar e a estruturar uma peça musical. A repetição relembra e ajuda a trazer familiaridade, a substituir o que são sons disformes por sons simbólicos que ajudam à compreensão. Ademais, a repetição ajuda à integração de uma peça musical como sendo única, dá-lhe ordem e ajuda a constituí-la como forma arquitectónica para além de sequência sonora. Como vemos, um dos efeitos da repetição é simultaneamente uma sua característica estrutural (e estruturante).

Se os músicos incluem, nas suas composições, repetições, mais ou menos exactas, de trechos, motivos, ritmos e partes, os ouvintes incorporam a repetição na sua experiência das peças musicais. Ou, dito de outras forma, os ouvintes tentam viver a experiência da repetição através de audições repetidas da mesma peça, do mesmo álbum ou da participação em concertos em que são tocadas obras de um mesmo compositor. Mas, como procurámos mostrar, também na repetição da experiência o que se repete não é um Mesmo, o que se repete não é um evento musical ou uma interpretação. Kierkegaard e Deleuze ajudaram-nos a compreender como a repetição da experiência do Mesmo está destinada a falhar. Nas palavras de Deleuze, de “(...) todas as vezes que tentamos repetir segundo a natureza, como seres da natureza (repetição de um prazer, de um passado, de uma paixão), lançamo-nos numa tentativa demoníaca, à partida maldita, que só tem como saída o desespero ou o tédio.”<sup>341</sup> Apresentámos essa conclusão a partir da tentativa frustrada, demonstrada por Kierkegaard, de Constantius repetir uma ida ao teatro. Não é pela tentativa insistente de repetir o prazer da presença num concerto onde

---

<sup>341</sup> *Idem, ibidem*, p. 45.

estivemos, ou de reviver uma interpretação que já ouvimos, que instauramos a repetição como possibilidade e categoria de futuro. Só o conseguimos fazer quando aceitamos que, se a música é repetição, é porque nela existe também a diferença, que não há condições acústicas semelhantes que possam ser reproduzidas, não há instrumentos iguais, não há plateias uniformemente compostas e distribuídas, e nós não existimos como ouvintes imutáveis. Entre todas estas diferenças há movimento. “O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento se opõe ao conceito (...). No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito”<sup>342</sup> Mas não é só a repetição que age sobre o espírito porque este espírito que contempla “não se define simplesmente pela receptividade, isto é, pela capacidade de ter sensações, mas pela contemplação contraente que constitui o próprio organismo antes de lhe constituir as sensações”. Trata-se, assim, de um eu passivo que não só experimenta sensações, como é, ele próprio, um devir que não passa pelo tempo, mas que é modificado no processo, é ele próprio diferença, pelo que, enquanto devir, não poderia conseguir reviver aquilo que já foi. O que ele pode conseguir viver é o que está ainda para vir, o novo, para o qual os seus passado e presente não são alheios, são convocáveis e passíveis de ser restituídos “a um espaço e a um tempo de conservação próprios da representação”.

Não é, como mostrámos, em busca de reviver uma performance do passado que encontramos a repetição. É antes por permitir que cada repetição da experiência de uma peça, de um concerto, seja a oportunidade de descobrir algo novo, algo único, algo insubstituível, que encontramos a repetição. Apresentámos um conjunto de possíveis justificações para o desejo de querer repetir, e repetir efectivamente, o mesmo comportamento em relação a uma peça musical e para concluirmos que “quanto melhor conhecemos uma obra — quantas mais vezes a ouvimos — mais dela desfrutamos e mais significativa ela é”<sup>343</sup>. Reconhecemos, ao fazê-lo, que essas justificações não são certamente aplicáveis em todos os casos de audição repetida, mas que constituíam explicações recorrentes. Uma justificação frequentemente identificada está relacionada

---

<sup>342</sup> *Idem, ibidem*, p. 55

<sup>343</sup> Leonard B. Meyer, “On rehearing music”, in *Music, the arts, and ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture*, p. 46.

com o prazer. Havendo várias razões que contribuem para o prazer da audição repetida, um delas deve-se à aproximação entre a música que ouvimos e a música que imaginamos ir ouvir, com a música a “parece[r] surgir simultaneamente do mundo e da nossa imaginação”. Outra razão frequentemente apontada, e muito bem reflectida poeticamente (“*you are the music, while the music lasts*”<sup>344</sup>), é a sensação de “habitar a música”, de sentir que ela existe dentro do nosso corpo, que ela nos compõe. E outra razão ainda é o facto de o reconhecimento permitido pela repetição nos levar a um certo sentido de adequação, de quase inevitabilidade, de ‘estar certo’. Todos estes motivos são formas de alargar a subjectividade, ao qual acrescentaríamos, um adicional, a sincronização entre os participantes de um concerto. Deste modo, não só o ouvinte considera sentir-se próximo do compositor ou do intérprete como se sente próximo de todos os outros participantes num concerto ou evento musical. Finalmente, voltámos à busca de compreensão e à aprendizagem, como uma justificação para procurarmos audições repetidas, razões sobre as quais já havíamos reflectido a propósito do compositor nos deixar permanecer no que já nos havia feito ouvir, através de cada abordagem trazida por cada nova repetição. Mostrámos que a aprendizagem de uma peça musical não se refere à aquisição de um saber, mas antes a um processo infinito que não tem um alvo imóvel como objectivo final, ou seja, não há um saber pré-definido a que se aceda e ao qual não se regresse para reaprender. O que há é uma busca, em que a direcionalidade entre obra e ouvinte não é única e para a qual repetidas audições podem contribuir para interações, sempre novas, com uma peça musical singular. Temos, assim, compositores, intérpretes e ouvintes ligados pelo que os impele a utilizar e a experimentar a repetição na música.

E temos, finalmente, a conclusão inultrapassável que não é no Mesmo que reside a possibilidade da repetição, mas antes na inevitabilidade e, curiosamente, na vantagem, da diferença habitar a repetição. Se assim não fosse, viveríamos destinados à estagnação regressiva de uma música imutável para seres humanos não evolutivos que não poderia levar senão a uma estacionariedade entediante. É no novo, ainda por criar, bem como no novo daquilo que já foi criado, que podemos aprender e continuar a usufruir, muitas e muitas vezes, da música.

---

<sup>344</sup> T. S. Eliot.



## V. Bibliografia

Adorno, Theodor W., *Essays on Music*, selected, with introduction, commentary and notes by Richard Leppert, new translations Susan H. Gillespie, Berkeley, University of California Press, 2002.

Aristóteles, *Poética*, trad. e notas Ana Maria Valente, Fundação Calouste Gulbenkian, 5ª edição, 2015.

Aristóteles, *Política*, trad. e notas António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes, Lisboa, Nova Vega, 2ª edição, 2016.

Bârliba, Ionuț-Alexandru, “Søren Kierkegaard’s Repetition. Existence in Motion”, *Symposion: Theoretical and Applied Inquiries in Philosophy and Social Sciences*, vol. 1, 1 (2014): pp. 23-49, disponível em <http://symposion.acadiasi.ro/wp-content/uploads/2014/08/2014.1.1.barliba2.pdf> e consultado em abril de 2018.

Barros, Fernando R. de Moraes, “O pensamento musical de Nietzsche”, dissertação de doutoramento, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005 disponível em [http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posgraduacao/defesas/2005\\_docs/2005.doc.Fernando\\_de\\_Moraes\\_Barros.pdf](http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posgraduacao/defesas/2005_docs/2005.doc.Fernando_de_Moraes_Barros.pdf) e consultado em junho de 2018.

Bearn, Gordon C.F., “Differentiating Derrida and Deleuze”, *Continental Philosophy Review*, vol. 33, no. 4 (2000), pp. 441–465, disponível em <https://doi.org/10.1023/A:1026518220135> e consultado em agosto de 2018.

Benjamin, Walter, “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”, em *A modernidade*, ed. e trad. João Barrento, Porto, Assírio e Alvim, 2017.

Bonds, Mark Evan, *Absolute Music - the history of an idea*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

Bowie, Andrew, *Music, Philosophy and Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Bowman, Wayne D., *Philosophical Perspectives on Music*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

Branco, Maria João Mayer, “A lição da música (notas sobre Nietzsche e Rousseau)”, em *Cad. Nietzsche*, v.38, n.1 (2017), disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/2316-82422017v3801mjmb> e consultado em junho 2018.

Branco, Maria João Mayer, “A música, *nossa percursora*. Acerca da música na filosofia de Nietzsche”, em *Cad. Nietzsche*, v.31 (2012), disponível em <http://www.scielo.br/pdf/cniet/n31/n31a12.pdf> e consultado em junho 2018.

Branco, Maria João Mayer, “Arte e filosofia no pensamento de Nietzsche”, dissertação de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010, disponível em <http://hdl.handle.net/10362/5109> e acedido em agosto de 2018.

Boulez, Pierre, *Apontamentos de Aprendiz*, textos reunidos por Paule Thévenin, trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lúcia Bazarian, Editora Perspetiva, 1995.

Buelow, George J., “Johann Mattheson and the Invention of the *Affektenlehre*,” in *New Mattheson Studies*, ed. George J. Buelow and Hans Joachim Marx, pp. 393–407, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Campbell, Edward, *Music after Deleuze (Deleuze encounters)*, London, Bloomsbury Publishing, 2013.

Castanheira, Carolina Parizzi, *De Institutione Musica de Boécio livro 1: tradução e comentários*, dissertação de mestrado em letras: estudos literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009, disponível em [http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7QRC9/disserta\\_o\\_completo.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7QRC9/disserta_o_completo.pdf?sequence=1) e consultado em julho de 2018.

Cone, Edward. T., *Musical Form and Musical Performance*, New York, W. W. Norton & Company, 1968.

Constâncio, João, “Estrutura narrativa: da Poética de Aristóteles à arte cinematográfica de Hitchcock, Lubitsch e Wilder”, em *Cinema e Filosofia. Compêndio*, pp. 117-140, Lisboa, Colibri, 2013.

Cox, Christoph, “Nietzsche, Dionysus, and the Ontology of Music”, in Keith Ansell Pearson (ed.), *A companion to Nietzsche*, pp. 495-513, Chichester, Blackwell Publishing, 2006.

Criton, Pascale, “Bords à bords : vers une pensée-musique”, *Le Portique* [En ligne], n.º 20, 2007, disponível em <http://leportique.revues.org/1366> e consultado em 30 setembro de 2016.

Criton, Pascale, Chouvel, Jean Marc (eds.), *Gilles Deleuze. La pensée-musique*, Centre de documentation de la musique contemporaine, 2015.

Dahlhaus, Carl, *Richard Wagner's music dramas*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1979.

Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. A lógica da sensação*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro, 2011.

Deleuze, Gilles, *Conversações — 1972-1990*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Fim de Século, 2003.

Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous — Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003.

Deleuze, Gilles, *Diferença e Repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, Lisboa, Relógio d'Água, 2000.

Deleuze, Gilles, *Nietzsche*, trad. Alberto Campos, Lisboa, Edições 70, 2018.

Deleuze, Gilles, *Qu'est ce que l'acte de création*, Conférence donnée dans le cadre des “Mardis de la Fondation”, 17 de Março de 1987, disponível em <https://machinedeleuze.wordpress.com/2017/04/10/ato-de-criacao-2/> e consultado em outubro de 2018.

Deleuze, Gilles, Parnet, Claire, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, produzido e realizado por Pierre-André Boutang, disponível em <https://www.facebook.com/haluznasanalises/videos/349262982103631/>, <https://www.facebook.com/haluznasanalises/videos/349285105434752/> e <https://www.facebook.com/haluznasanalises/videos/349286368767959/> e consultado em outubro de 2018.

Dufour, Éric, *L'Esthétique Musicale de Nietzsche*, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.

Eliot, T. S., *Four Quartets*, Mariner Books, 1ª ed., 1968.

Gagnebin, Jeanne-Marie, “Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin”, *Perspectivas*, São Paulo, vol. 16 (1993), pp. 67-86, disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/771/632> e consultado em janeiro 2018.

Goodwin, Jocelyn (ed.), *The Harmony of the Spheres*, Rochester, Inner Traditions International, 1993.

Gould, Glenn, The prospects of recording, publicado em *High Fidelity*, disponível em <https://www.douban.com/group/topic/1582976/> e aceso em novembro de 2017.

Guerreiro, Vítor (organização e trad.), *Filosofia da música - uma antologia*, Lisboa, Dinalivro, 2012.

Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis, Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2002.

Hulse, Brian, Nesbitt, Nick (eds.), *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the theory and philosophy of music*, Ashgate e-book, 2010.

Hanslick, Eduard, *Do Belo Musical*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 2015.

Hunter, P. G., & Schellenberg, E. G., Music and emotion. In M. R. Jones, R. R. Fay & A. N. Popper (Eds.), *Music Perception*, Vol. 36 (2010) pp. 129–164.

Huron, David, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MIT Press, 2008.

Jankélévitch, Vladimir, *A Música e o Inefável*, trad. Afonso Miranda, Lisboa, Edições 70, 2018.

Johns, Keith Thomas, A structural analysis of the relationship between programme, harmony and form in the symphonic poems of Franz Liszt, Doctor of Philosophy thesis, School of Creative Arts, University of Wollongong, 1986, disponível em <http://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=2927&context=theses> e consultado em novembro de 2017.

Johnson, Bruce and Martin Cloonan, *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*, Routledge, 1ª. ed., 2009.

Kato, Katia. A Mimesis Musical. Trans/Form/Ação [online]. vol. 39 (2016), pp. 93-110, disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732016000500093&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732016000500093&lng=en&nrm=iso) e consultado em fevereiro 2018.

Kierkegaard, Søren, *A repetição*, trad., introdução e notas de José Miranda Justo, Lisboa, Relógio d'Água, 2009.

Kierkegaard, Søren, *Ou-Ou: Um fragmento de vida (primeira parte)*, trad., introdução e notas de Elisabete M. de Sousa, Lisboa, Relógio d'Água, 2013.

Kivy, Peter, *The fine art of repetition: essays in the philosophy of music*, Cambridge University Press, 1993.

Kramer, Lawrence, *Interpreting Music*, Berkeley, University of California Press, 2011.

Kundera, Milan, *Os Testamentos Traídos*, trad. Miguel Serras Pereira, Alfragide, D. Quixote, 2018.

Langer, Susan K., *Feeling and Form: A Theory of Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953.

Leiter, Brian, *Nietzsche on Morality*, London, Routledge, 2002.

Margulis, Elizabeth Hellmuth, *On Repeat: How Music Plays the Mind*, Oxford University Press, 2014.

Marton, Scarlett, Branco, Maria João Mayer e Constâncio, João (eds), *Sujeito, decadence e arte. Nietzsche e a modernidade*, Lisboa, Tinta da China, 2014.

Meyer, Leonard B., "On rehearing music", in *Music, the arts, and ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

Meyer, Leonard B., "Some remarks on value and greatness in music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 17, No. 4 (Jun. 1959), pp. 486-500, disponível em <http://links.jstor.org/sici?sici=0021-8529%28195906%2917%3A4%3C486%3ASROVAG%3E2.0.CO%3B2-E> e consultado em dezembro de 2017.

Melberg, Arne, "Repetition (In the Kierkegaardian Sense of the Term)", in *Diacritics*, Vol. 20, No. 3 (Autumn, 1990), pp. 71-87, disponível em <http://www.jstor.org/stable/465332> e consultado em abril de 2018.

Middleton, Richard, *Studying Popular Music*, Buckingham, Open University Press, 1990.

Nietzsche, Friedrich, *A Gaia Ciência*, trad. Alfredo Margarido, Lisboa, Guimarães Editores, 2000.

Nietzsche, Friedrich, *A Genealogia da Moral*, trad. Carlos José de Meneses, Lisboa, Guimarães, 2016.

Nietzsche, Friedrich, *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*, auf der Grundlage der *Kritischen Gesamtausgabe Werke*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1967ff. und *Nietzsche Briefwechsel Kritische Gesamtausgabe*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1975ff., herausgegeben von Paolo D'Iorio, disponível em <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB> e consultado entre dezembro 2017 e dezembro 2018.

Nietzsche, Friedrich, *Humano, Demasiado Humano vol. I*, trad. Paulo Osório de Castro, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.

Nietzsche, Friedrich, *Humano, Demasiado Humano vol. II*, trad. Paulo César de Souza, Companhia das Letras, 2008.

Nietzsche, Friedrich, *O Crepúsculo dos Ídolos*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 2017.

Nietzsche, Friedrich, *O Nascimento da Tragédia*, trad., comentários e notas de Teresa R. Cadete, Relógio d'Água, Lisboa, 1997.

Parr, Adrian (ed.), *The Deleuze dictionary*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010.

Platão, *A República*, trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 14ª edição, 2014.

Platão, *Timeu-Critias*, trad., introdução e notas de Rodolfo Lopes, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Universidade de Coimbra, 2011.

Protevi, John, Preparing to Learn from Difference and Repetition, *Journal of Philosophy: A Cross-Disciplinary Inquiry*, Winter 2010, Vol. 5, No. 11: 35-45.

Raby, John, “Gilles Deleuze: musique, philosophie et devenir”, dissertação de doutoramento, *Art et histoire de l'art*. Université Rennes, 2015, disponível em <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01143931/document> e consultado em novembro de 2017.

Rameau, Jean-Philippe, *Traité de l'Harmonie, reduite à ses principes naturels*, Paris, De l'Impr. de J.B.C. Ballard, 1722, disponível em Openlibrary: <https://archive.org/details/traidelharmon00rame> e consultado em julho de 2018.

Randel, Don Michael (ed.), *The Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Harvard University Press, 4th edition, 2003.

Rickard, Scott, *The beautiful math behind the world's ugliest music*, TedxMia, 2011, disponível em [https://www.ted.com/talks/scott\\_rickard\\_the\\_beautiful\\_math\\_behind\\_the\\_ugliest\\_music#t-374193](https://www.ted.com/talks/scott_rickard_the_beautiful_math_behind_the_ugliest_music#t-374193) e consultado em dezembro de 2018.

Rousseau, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, in Collection complète des oeuvres, Genève, 1780-1789, vol. 8, in-4°, édition en ligne [www.rousseauonline.ch](http://www.rousseauonline.ch), version du 7 octobre 2012.

Sacks, Oliver, *A Leg to Stand On*, New York, Touchstone, 1998.

Sacks, Oliver, *Musicofilia*, trad. Sofia Coelho e Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água, 2008.

Salimpoor, Valorie N., Mitchel Benovoy, Kevin Larcher, Alain Dagher & Robert J Zatorre, “Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music”, *Nature Neuroscience*, vol. 14 (2011), pp. 257–262.

Sauvagnargues, Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

Schenker, Heinrich, *Harmony*, ed. Oswald Jonas, trad. Elisabeth Mann Borgese, London, The University of Chicago Press, 1968.

Schönberg, Arnold, *Fundamentals of Musical Composition*, New York: St. Martin's Press, 1967.

Schönberg, Arnold, *Style and Idea*, New York, Philosophical Library, 1950.

Schopenhauer, Arthur, *The World as Will and Representation, Vol. I*, trad. E. F. J. Payne, New York, Dover Publications, 1969. Versão original alemã disponível em <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0958-03.pdf> e consultada em abril de 2018.

Sena, Jorge de, *Antologia Poética*, organização de Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa, Guimarães, 2010.

Sousa, Elisabete M. J., “Repetition in Constant Reference to Liszt”, in *Kierkegaard and the Challenges of Infinitude. Philosophy and Literature in Dialogue*, ed. José Miranda Justo, Elisabete M. de Sousa e René Rosfort, pp. 39 — 49. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

Sousa Dias, *O Riso de Mozart*, Lisboa, Documenta, 2016.

Storr, Anthony, *Music and the Mind*, Toronto, The Free Press, 1992.

Stravinsky, Igor, *Poetics of music in the form of six lessons*, trad. Arthur Knodel e Ingolf Dahl, Cambridge, Harvard University Press, 1947.

Williams, James, *Gilles Deleuze's Difference and Repetition*, Edinburgh University Press, Edição do Kindle, 2013.